

coordenação  
ALVA MARTÍNEZ TEIXEIRO

# Ficção e realidade no romance brasileiro



Carla Francisco,  
Manuela Lourenço,  
Maria da Conceição Santos Silva,  
Nathália de Jesus Macedo Santos



CLEPUL | Centro de Literaturas  
e Culturas Literárias  
e Europeias  
Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa



# **FICÇÃO E REALIDADE NO ROMANCE BRASILEIRO**

#### FICHA TÉCNICA

Título: *Ficção e Realidade no Romance Brasileiro*

Coordenação: Alva Martínez Teixeira

Autoras: Carla Francisco, Manuela Lourenço, Maria da Conceição Santos Silva e Nathália de Jesus Macedo Santos

Colecção: Ensaios LusoFONIAS

Composição & Paginação: Luís da Cunha Pinheiro

Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

Instituto Europeu Ciências da Cultura Padre Manuel Antunes  
Lisboa, maio de 2017

ISBN – 978-989-8814-59-3

Esta publicação foi financiada por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia no âmbito do Projecto “UID/ELT/00077/2013”

Carla Francisco, Manuela Lourenço,  
Maria da Conceição Santos Silva e  
Nathália de Jesus Macedo Santos

# **Ficção e Realidade no Romance Brasileiro**

CLEPUL

Lisboa

2017



## Índice

Quatro ensaios sobre romances de uma certa <i>literatrítura</i> brasileira Alva Martínez Teixeira . . . . .	5
O amargo sabor do açúcar. Personagens femininas em <i>Fogo morto</i> , de José Lins do Rego Carla Francisco . . . . .	9
Uma poética da memória. <i>Os sinos da agonia</i> de Autran Dourado Manuela Lourenço . . . . .	73
Quando o escritor toma partido. Ficção e história em <i>Bar Don Juan</i> Maria da Conceição Santos Silva . . . . .	141
A família Ravasco em <i>Boca do Inferno</i> de Ana Miranda Nathália de Jesus Macedo Santos . . . . .	205





## Quatro ensaios sobre romances de uma certa *literatritura* brasileira

Neste volume reúnem-se quatro estudos sobre outros tantos romances do passado século. Romances brasileiros, aliás, que, com densidade estético-literária e relevo no pensamento, ultrapassam os limites literários, culturais e sociais em que se alicerçam e que os explicam, ao não renunciarem, felizmente, ao auxílio dos melhores recursos históricos, nem fugirem da indagação da profundidade do humano.

Sem pretendermos adiantar o que, a seguir, poderá ser lido, permitam-nos afirmar que, afastados do *prêt-à-lire* do *fast-book* e distantes da tríade de reproches – niilismo, formalismo e solipsismo – com que se censura não pouca da narrativa do século XX, os importantes romances em foco são, de facto, parafraseados criticamente e analisados *cum granu salis* em criteriosas dissertações. No fecundo âmbito da paradoxalmente singular e plural literatura brasileira, procurando explicar *in toto* os romances, os quatro ensaios partem do exame de alguns aspetos basilares destas escritas não epigonais, desses romances diversificados que, sugerindo mais do que está inscrito no fio da narração, se negam a delegar no esquecimento.

O primeiro ensaio, de Carla Francisco, “O amargo sabor do açúcar. Personagens femininas em *Fogo morto*, de José Lins do Rego”, analisa algumas das complexas e matizadas mulheres, por via de regra, secundarizadas e não suficientemente ponderadas, desta palinódica obra-mestra publicada em 1943. Narrativa paradigmática do neorrealismo, mas com uma notória e final diferença específica, tanto do romance regionalista nordestino, quanto do próprio e dilatado percurso ficcional “canavieiro” do extraordinário autor paraibano José Lins do Rego (1901-1957).

No segundo contributo, “Uma poética da memória. *Os sinos da agonia* de Autran Dourado”, Manuela Lourenço examina este (neo)romance histórico, de *aggiornata* transposição dos mitos de Fedra e Hipólito, que foi trazido a lume em 1974 pelo excelente escritor mineiro (1926-2012). Situado na Vila Rica

do final da década de 1780, a obra constrói um discurso experimental, classicamente trágico e de teor meta-literário, autorreflexivo e referencialmente complexo.

O terceiro estudo, de Maria da Conceição Santos Silva, “Quando o escritor toma partido. Ficção e história em *Bar Don Juan*”, vai de encontro à ficção histórica e/ou à história ficcionalizada desta narração publicada em 1971 pelo ímpar literato niteroiense Antonio Callado (1917-1997). Na sequência do golpe militar de 1964, e como continuação distorcida do pós-moderno e impactante *Quarup*, publicado em 1967, este romance apresenta-se de novo como antiditatorial e engajado, mas também como satírico e disfórico, a respeito da ideologizada “esquerda festiva” da década de 1970.

No quarto e último discurso crítico, “A família Ravasco em *Boca do Inferno* de Ana Miranda”, Nathália de Jesus Macedo Santos ocupa-se deste primeiro romance da atriz e invulgar escritora cearense nascida em 1951. Editado em 1989, também partícipe dos parâmetros consensuais do romance histórico, com uma implícita e polémica base documental, situa a sua trama histórico-ficcional em Salvador da Baía e no conturbado final do século XVII. Apresenta a luta pelo poder nessa cidade colonial, recriando a devassidão em que se movem humaníssimas figuras históricas – como as do tirano, o governador “Braço de Prata, e o seu feroz inimigo Bernardo Vieira Ravasco – e/ou emblemáticos vultos literários – como António Vieira ou Gregório de Matos, “Boca do Inferno”.

Com o narrador e ensaísta mexicano Carlos Fuentes, estando cientes de que “o romance é como um fantasma do mundo que só o escritor vê”, atestamos que as diversas narrativas, visadas nos trabalhos críticos reproduzidos nas páginas que se seguem, nos permitem ver os sinuosos mundos, fantasmaticamente (re)criados por uns autores ultrasensíveis que, com delicadeza e com ênfase, devieram vivissetores dos seres e dos tempos, reais e históricos, por eles ficcionalizados. Nesse espaço de sombra que ousaríamos chamar de *literatritura* – isto é, “o atrito das letras com o real” de que fala Ricardo de Mello, protagonista da novela *Tanto faz* do heterodoxo escritor paulistano Reinaldo Moraes –, situam-se os solitários, mas, pela sua representação de relações, também solidários e transitivos, discursos ficcionais de Rego, Dourado, Callado e Miranda, como põem à vista as correspondentes e acuradas digressões ensaísticas de Carla, Manuela, Conceição e Nathalia – afinal, versões abreviadas *ad hoc* de dissertações apresentadas pelas autoras para a obtenção do grau de Mestre na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e orientadas com inusitado rigor pela professora Vania Pinheiro Chaves.

Deixando de lado a essencialidade platónica e o pensamento paradoxal que a sustém, a respeito das quatro visões ficcionais do real que aqui se

(re)visitam, não seria descabida a afirmação proustiana de que *"la vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent réellement vécue, c'est la littérature"*. Por outras palavras, realidades ficcionais, mas do real mais verdadeiro, porque há tanto pensamento (inacabado) na ficção, quanto fição (assistemática) no pensamento que estrutura uma espécie de passados que, transitando da anterioridade para a interioridade, participam de outros passados, e do nosso presente, e de possíveis e melhores futuros.

Alva Martínez Teixeira<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias, Alameda da Universidade, 1600-214, Lisboa, Portugal.



# O amargo sabor do açúcar.

## Personagens femininas em *Fogo morto*, de José Lins do Rego

Carla Francisco<sup>1</sup>

*A civilização do açúcar teve suas santas; suas mulheres, grandes sofredoras, que humilhadas, repugnadas, maltratadas, criaram filhos numerosos, às vezes os seus e os das outras mulheres mais felizes que elas; cuidaram das feridas dos negros velhos; dos moradores doentes dos engenhos*

Gilberto Freyre, *Nordeste*

### 1. *Fogo morto*: a ficção de um nordeste agonizante

Toda a obra de José Lins do Rego<sup>2</sup> referente ao ciclo da cana-de-açúcar retrata um mundo em extinção, um mundo que o autor tenta captar e re-produzir ficcionalmente, evitando o seu total esquecimento. É o mundo dos

---

<sup>1</sup> Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias, Alameda da Universidade, 1600-214, Lisboa, Portugal.

<sup>2</sup> José Lins do Rego (1901-1957) nasceu em Paraíba, passando toda a sua infância no engenho do avô, devido à morte prematura da mãe e ao afastamento do pai. A obra do autor nunca poderá ser desligada destes primeiros anos de vida. Em 1909, ingressa no Internato Nossa Senhora do Carmo para aí permanecer durante três anos. Em 1912, passa para o Colégio Diocesano Pio X, onde inicia o seu percurso literário com o ingresso na sociedade Arcádia e a publicação do seu primeiro artigo na revista *Pio XI*. Em 1915, frequenta o Instituto Carneiro Leão. Em 1919, matricula-se na Faculdade de Direito do Recife, conhecendo José Américo de Almeida, uma das suas grandes influências literárias. Termina o curso de Direito em 1923, ano em que conhece Gilberto Freyre, num encontro decisivo para a sua carreira literária. Casa com Filomena Massa em 1924 e, em 1925, é colocado como promotor público em Manhuaçu, Minas Gerais. Em 1955, é eleito para a Academia Brasileira de Letras e toma posse em 1956, um ano antes da sua morte.

senhores de engenho que vigorou no Brasil em todo o período colonial e imperial e que, por razões várias, se foi extinguindo ao longo do século XX, mas é também o mundo da infância do próprio autor. Tentando preservar o primeiro através da sua escrita, Lins do Rego consagra o outro à imortalidade. Não são apenas os engenhos e os seus senhores que se fixam para sempre nas suas páginas, vivendo para além da morte, é o menino que o autor foi e que continuará sendo, resgatado pela memória ficcional<sup>3</sup>.

Entre as várias obras do escritor paraibano que descrevem este mundo já em agonia<sup>4</sup>, nenhuma é mais dolorosa e premente do que *Fogo morto*, cujo título aponta para a vida no seu último estertor. “Fogo morto” é a expressão normalmente utilizada para engenhos que interromperam a sua atividade, numa referência às fornalhas apagadas. Mas, no romance de José Lins do Rego, não se trata apenas de um engenho que “não bota mais” (FM, p. 246).

<sup>3</sup> Nos seus romances do ciclo da cana-de-açúcar, José Lins do Rego retrata uma sociedade específica, a sociedade açucareira patriarcal nos seus últimos dias de glória, no início do seu percurso de decadência. Perante a industrialização e o advento das usinas, os grandes senhores de engenho têm duas hipóteses: ou acompanharem a mudança, transformando-se em sócios dependentes das grandes companhias usineiras, ou permanecerem teimosamente à margem, condenando-se assim a uma morte previamente anunciada. De qualquer das formas, o mundo que o autor conheceu na sua infância e que é apresentado em *Menino de engenho* tem os seus dias contados. Nas suas obras subsequentes podemos acompanhar o percurso descendente desse mundo que vive os seus últimos dias. De facto, no seu primeiro romance, ainda se encontra a sociedade açucareira nos seus tempos luminosos. Apenas o discurso nostálgico do narrador dá a entender que é de um mundo morto que se fala: as memórias remotas de uma infância impossível de recuperar, mas também o mundo desaparecido dos grandes senhores canavieiros. Luís Bueno explica essa perspectiva dual em *Menino de engenho*: “*Menino de Engenho* não é a narrativa da decadência do engenho. Ao contrário, o que se figura ali é o máximo rendimento do Santa Rosa, quando gerido por um senhor perfeito, em plena sintonia com a terra e com a gente. A decadência propriamente dita é apenas entrevista em um dos engenhos vizinhos e só atingirá o Santa Rosa depois da morte do seu senhor, assunto a ser tratado em *Banguê*, publicado apenas dois anos depois.

É através da constituição do narrador que o romance vai instituir o tom de coisa para sempre perdida mas nostalgicamente lembrada.” (Luís Bueno, *Uma história do romance de 30*, São Paulo, Edusp/Campinas, Editora da UNICAMP, 2006).

Nos romances seguintes, a ideia de perda concretiza-se no próprio enredo. É da decadência concreta que se fala e José Lins do Rego possui nas suas palavras, nas suas memórias, o conhecimento daquilo que narra: a transição de uma sociedade de valores seculares para outra onde estes mesmos valores já não têm lugar. Segundo Carlos Drummond de Andrade, foram as suas capacidades de ficcionista que lhe permitiram captar essa ruína silenciosa. A sua infância insere-se num momento histórico-social determinante, um momento que, graças ao seu talento de escritor, passa a viver em representação dramática a nossos olhos.

<sup>4</sup> Apesar de se ter dedicado também a outro tipo de textos, as principais obras de José Lins do Rego encontram-se no domínio da ficção, retratando, na sua maioria, o mundo do nordeste açucareiro. Os seus romances foram-se sucedendo ao ritmo de quase um por ano: 1932, *Menino de engenho*; 1933, *Doidinho*; 1934, *Banguê*; 1935, *Moleque Ricardo*; 1936, *Usina*; 1937, *Pureza*; 1938, *Pedra bonita*; 1939, *Riacho doce*; 1941, *Água-mãe*; 1943, *Fogo morto*; 1947, *Eurídice*; 1953, *Cangaceiros*.

O fogo que se extingue é também o fogo humano, o fogo de almas que não se adaptam à mudança, almas que desistem de lutar e que se apagam juntamente com o seu mundo.

Publicado em 1943, *Fogo morto* foi escrito, segundo Nestor Pinto de Figueiredo Júnior, em “86 dias, entre 3 de Março e 25 de Maio daquele ano”<sup>5</sup>. Em carta a Gilberto Freyre, datada de maio de 1943, no Rio de Janeiro, o romancista dá conta da finalização da obra:

Ontem acabei o meu novo romance. Nada lhe posso dizer. Fiz de herói do livro um bobo de engenho, o capitão Vitorino Carneiro da Cunha, vulgo Papa-Rabo. Não sei se consegui vencer as dificuldades, mas procurei dar ao meu velho Papa-Rabo um relevo de Quixote dos canaviais. É um tipo que diz tudo o que sente e que de nada tem medo. Tudo se passa no engenho do Seu Lula, aquele engenho de que falo no *Banguê* e no *Menino de engenho*. O livro se chama *Fogo morto*. A sugestão do engenho parado me dá o título.<sup>6</sup>

Lançado em novembro ou dezembro desse mesmo ano, pela Livraria José Olympio Editora, *Fogo morto* surgiu aos olhos do público com capa de Santa Rosa, prefácio de Otto Maria Carpeaux e dedicatória a João Condé Filho, “que havia lido o livro antes de mais ninguém, pois chamara a si o cuidado de dactilografar-lhe o texto, debaixo da vigilância do romancista, que se curvava sobre o caderno coberto de garranchos, tentando decifrar a própria letra”<sup>7</sup>. Apesar das notícias da guerra, o impacto do romance nos círculos literários foi imediato<sup>8</sup>.

Em termos literários, os textos e estudos sobre *Fogo morto* foram aumentando nos anos que se seguiram à sua publicação. Em termos gerais, a crítica é unânime em considerar o romance uma obra-prima, quer no conjunto da ficção do autor, quer no da própria Literatura Brasileira. Neste sentido, aponta Mário de Andrade: “Eu hoje vou saudar *Fogo morto*, gostei muitíssimo. Acho mesmo que o novo romance de Lins do Rego deixou em mim o ressaibo da

<sup>5</sup> Nestor Pinto de Figueiredo Júnior, “60 Anos de *Fogo Morto*”, *Leitura*, 09/09/2003, p. 7.

<sup>6</sup> *Apud* Nestor Pinto de Figueiredo Júnior, *op. cit.*, p. 7.

<sup>7</sup> Josué Montello, “O romancista José Lins do Rego”, in José Lins do Rego, *Ficção completa*, vol. I, Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar, 1976, p. 39.

<sup>8</sup> Quatro anos mais tarde, o livro é publicado com o título *Fuego muerto* em Buenos Aires. A tradução coube a Raúl Navarro. *Fuoco spento* foi o título dado por Luciana Stegagno Picchio na sua tradução do romance para o italiano, em 1956. Também em Portugal, a obra foi publicada pela editora Livros do Brasil que, todavia, não indica a data em que veio a público. Nestor Pinto de Figueiredo Júnior chama a atenção para o facto de as traduções desta obra não terem atingido os números das de *Menino de engenho*, da mesma forma que a sua adaptação cinematográfica por Marcos Farias, em 1976, não alcançou o sucesso do filme *Menino de engenho*, realizado em 1965, por Walter Lima Júnior. A estrutura tripartida da obra, dificultando a adaptação, terá sido um dos aspectos apontados pela crítica para este resultado.

obra-prima. A crítica profissional tem-se mostrado bastante desatenta diante de *Fogo morto*<sup>9</sup>. Em carta a Álvaro Lins, afirma ainda: “E que obra-prima *Fogo morto*, puxa!”<sup>10</sup>. O próprio Álvaro Lins reconhece que “[a]os quarenta anos, escrevendo o seu décimo romance, os poderes de criação do Sr. José Lins do Rego estão no apogeu”<sup>11</sup>.

O estatuto de obra-prima, conferido por vários críticos literários<sup>12</sup>, deve-se a vários fatores – a complexidade narrativa, acentuada pela estrutura tripartida; a posição do narrador, que apresenta factos e personagens de uma forma que já não é linear e pessoal, de cunho memorialista, mas sim “polifónica”. Como observou Hildeberto Barbosa Filho,

neste romance, o narrador como que se fragmenta em diversos eus-narradores, que são seus próprios personagens, permitindo, portanto, ao leitor, uma visão plural dos atores e ações que fundam a atmosfera dramática da narrativa. Esta atmosfera advém sobretudo pelo entrelaço das várias vozes narrativas que, sob a regência de uma coreografia cênica, trazem à tona os conflitos, os desejos, os sonhos em que se debatem e se estilham todos os personagens.

É deste permanente confronto, verbal e ontológico, que o leitor – aqui, mais que em qualquer obra de Zé Lins – leitor co-autor, vai tomando conhecimento dos fatos e suas antagónicas interrelações.<sup>13</sup>

As próprias personagens já não são meros retratos, pois estão dotadas de uma complexidade inovadora em relação às obras anteriores do autor. Daí Antonio Candido considerar *Fogo morto* um romance de personagens e entender que

Falar dele é falar destes. A força dramática e a intensidade do estilo do Sr. José Lins do Rego são de natureza a tornar os personagens tipos e

<sup>9</sup> Apud Nestor Pinto de Figueiredo Júnior, *op. cit.*, p. 8.

<sup>10</sup> Apud Josué Montello, *op. cit.*, p. 41.

<sup>11</sup> Apud Josué Montello, *op. cit.*, p. 41.

<sup>12</sup> De Sérgio Milliet são ainda as seguintes palavras: “*Fogo morto* ficará na estante das obras-primas – que não são tão numerosas assim – da literatura brasileira” (Sérgio Milliet, “A obra de José Lins do Rego”, in Eduardo F. Coutinho e Ângela Bezerra de Castro (orgs.), *Fortuna Crítica: José Lins do Rego*, Rio de Janeiro/João Pessoa, Civilização Brasileira/FUNESC, 1991, p. 414). Semelhante é o parecer de Josué Montello que, na introdução geral à *Ficção completa* de José Lins do Rego, diz: “Lida a primeira página, tinha-se logo a sensação tangível da obra literária plenamente realizada. No seu décimo romance, José Lins do Rego volvia ao ambiente da infância distante, e dali extraía, não mais o romance meramente evocativo, e sim a criação pura, na transfiguração da obra de arte elevada ao plano da obra-prima.” (“O Romancista José Lins do Rego”, in *José Lins do Rego – Ficção Completa*, *op. cit.*, vol. I).

<sup>13</sup> Hildeberto Barbosa Filho, “José Lins do Rego: técnica narrativa de *Fogo morto*”, *Revista Brasileira*, Fase VII, Ano XI, n.º 42, jan.-mar. 2005, p. 63.



símbolos, sem que com isso percam coisa alguma da sua vida palpitante, da sua extraordinária humanidade.<sup>14</sup>

A este propósito afirma ainda Hildeberto Barbosa Filho:

Tempo e espaço, com seus componentes materiais e psicológicos, assim como a própria intensidade do estilo se inter-relacionam para fundamentar a natureza dramática dos personagens, tanto na sua vocação típica e simbólica, enquanto metáforas de uma época e de uma condição sociais em decadência, como no intemporal de sua complexidade humana.<sup>15</sup>

De facto, a obra que, no projeto inicial, se centraria na história de Seu Lula e do seu engenho, torna-se algo bem diferente à medida que as personagens evoluem como que independentes da vontade do seu criador. O resultado final é um romance tripartido, um tríptico, onde cada uma das partes é dominada por uma personagem.

De realçar que, no caso do Mestre José Amaro e do Capitão Vitorino, essas personagens dão título à sequência da obra em que sobressaem, enquanto no de Lula de Holanda, o seu nome surge, no título do fragmento que lhe corresponde, associado ao seu engenho, de tal forma engenho e proprietário são inseparáveis no seu percurso agónico: a ruína do homem confundindo-se com a ruína do seu mundo. O próprio capítulo, recuando temporalmente aos primórdios da existência do engenho Santa Fé, constitui como que uma explicação para a situação narrada também nas outras duas partes: a decadência humana e social de um universo cujas bases se encontram no relato intermédio.

As três partes da narrativa não são, pois, estanques, confinando cada protagonista aos seus limites. As vidas dos protagonistas influenciam-se entre si, da mesma forma que as três personagens circulam nas três grandes sequências que compõem a obra. A estrada, à beira da qual se encontra a casa de Mestre Amaro, é o elemento de ligação entre os protagonistas e os relatos em que eles preponderam.

É sobretudo nesta estrada que se cruzam as múltiplas personagens e que circulam as notícias de um mundo que se vai transformando, enquanto a maioria dos seres humanos permanece enraizada num passado que já não volta, à margem de qualquer percurso evolutivo – personagens à beira da estrada da vida que observam o movimento de mudança, mas que já não conseguem integrar-se nele.

<sup>14</sup> Antonio Candido, "Um romancista da decadência", in Eduardo F. Coutinho e Ângela Bezerra de Castro (orgs.), *Fortuna crítica: José Lins do Rego, op. cit.*, p. 397.

<sup>15</sup> Hildeberto Barbosa Filho, *op. cit.*, p. 64.

Mestre José Amaro é o protótipo deste tipo humano. Não é apenas a sua casa que se encontra à beira da estrada, ele próprio acaba por se assumir como um marginal face às transformações da sociedade. Dando nome à sequência inicial da narrativa e expondo desde logo as suas angústias e frustrações, José Amaro é o primeiro protagonista a surgir em cena. Seleiro “dos velhos tempos” demonstra já na sua segunda fala uma das suas características mais marcantes – o orgulho: “Vai trabalhar para o velho José Paulino? É bom homem, mas eu lhe digo: estas mãos que o senhor vê nunca cortaram sola para ele: Tem a sua riqueza, e fique com ela: Não sou criado de ninguém. Grito comigo não vai.” (*FM*, p. 15).

Orgulho reiterado por várias vezes ao longo do texto:

– Não estou caducando. O que eu digo, para quem quiser ouvir, é que em mim ninguém manda. Não falo mal de ninguém, não me meto com a vida de ninguém. Sou da minha casa, da minha família, trabalho – para quem quiser, não sou cabra de bagaceira de ninguém.

Não estou ofendendo. Eu digo aqui, todos os dias, para quem quiser ouvir: mestre José Amaro não é um pau mandado. Agora mesmo me passou aqui um carreiro do Coronel José Paulino. Pergunte a ele o que foi que lhe disse. Não aceito encomenda daquele velho gritador. Não sou cabra de bagaceira, faço o que quero. O velho meu pai tinha o mesmo calibre. Não precisava andar cheirando o rabo de ninguém. (*FM*, p. 21)

Tendo aprendido o ofício com o seu pai, José Amaro vive há mais de 30 anos em terras de Lula de Holanda. Começa, contudo, a sentir que o mundo mudou e que não conseguiu acompanhar esta mudança, preso a uma beira de estrada, por onde não passa o progresso.

– É o que lhe digo, seu Laurentino. Você mora na vila. Soube valorizar o seu ofício. A minha desgraça foi esta história de bagaceira. É verdade que senhor de engenho nunca me botou canga. Vivo nesta casa como se fosse dono. Ninguém dá valor a oficial de beira de estrada. Se estivesse em Itabaiana, estava rico. Não é lastimar, não. Ninguém manda no mestre José Amaro. Aqui moro por mais de trinta anos. Vim para aqui com o meu pai que chegou corrido de Goiana. Coisa de um crime que ele nunca me contou. O velho não contava nada. Foi coisa de morte, estive no júri. Era mestre de verdade. Só queria que o senhor visse como aquele homem trabalhava na sola. Uma peça dele foi dada pelo barão de Goiana ao imperador. Foi para trás. Veio cair aqui nesta desgraça. É a vida, seu Laurentino. O mestre José Amaro não é homem para se queixar. Estou somente contando. Aguento no duro. (*FM*, p. 17)

Na cisão entre passado e presente encontra-se o ponto de partida da angústia do mestre, que está a perder o gosto pelo ofício: “Já se foi o tempo

em que dava gosto trabalhar numa sela. Hoje estão comprando tudo feito. E que porcarias se vendem por aí!" (FM, p. 15).

O passado morto, o presente sem futuro, tal é a percepção que se encontra na base da angústia da personagem e que não deriva apenas do trabalho de artesanato que não tem como sobreviver num novo mundo onde domina a produção industrial. Esta é uma percepção que se prende com o seu destino individual. Mestre Amaro não tem um filho que aprenda o seu ofício, que dê continuidade ao seu nome, que o perpetue enquanto artesão e enquanto homem.

A sua única filha não se casou e tem um comportamento que escapa à sua compreensão de homem prático e humilde. Apesar de, orgulhosamente, tentar mostrar ao mundo que esta situação não o afeta, com frases como "Tenho esta filha que não é um aleijão." (FM, p. 16), "Tenho esta filha, e não vivo oferecendo a ninguém." (FM, p. 17) ou "– Não se casa porque não quer. É de calibre como a mãe." (*ibidem*), mestre José Amaro sente amargamente uma situação que o ultrapassa e sobre a qual não tem qualquer poder de decisão:

Ouvia o gemer da filha. Batia com mais força na sola. Aquele Laurentino saíria falando da casa dele. Tinha aquela filha triste, aquela Sinhá de língua solta. Ele queria mandar em tudo como mandava no couro que trabalhava, queria bater em tudo como batia naquela sola. A filha continuava chorando como se fosse uma menina. O que era que tinha aquela moça de trinta anos? Porque chorava, sem que lhe batessem? Bem que podia ter tido um filho, um rapaz como aquele Alípio, que fosse homem macho, de sangue quente, de força no braço. Um filho do mestre José Amaro que não lhe desse o desgosto daquela filha. Porque chorava daquele jeito? Sempre chorava assim sem que lhe batesse. Bastava uma palavra, bastava um carão para que aquela menina ficasse assim. (FM, p. 19)

Imóvel no espaço e no tempo, preso a uma terra e a uma casa que não lhe pertencem, preso a um passado que não pode ter continuidade num mundo em transformação, José Amaro torna-se um homem revoltado, manifestando a sua revolta de uma forma também ela passiva – não através de ações, mas de palavras ou pensamentos.

A imobilidade e a impossibilidade de acompanhar o progresso, ou de concretizar plenamente a sua revolta, fazem do mestre uma personagem que já não tem papel a desempenhar na nova ordem de coisas que se avizinha. À margem de uma era de industrialização, onde o trabalho artesanal não tem lugar, abandonado pela mulher que opta por acompanhar a filha louca no seu "degreço", expulso de uma terra que fizera sua durante mais de trinta anos,

receado pelos vizinhos que, pelas suas atitudes bizarras, o crêem um lobisomem, José Amaro concretiza plenamente a figura do marginal. Tendo vivido grande parte da sua vida à beira da estrada, a personagem apercebe-se de que se encontra sobretudo à margem da sociedade, à margem da própria vida. Não lhe resta, pois, outro caminho senão a morte.

Já Seu Lula é o protagonista que, a par do seu engenho, dá título à segunda parte da narrativa. E isto porque o seu percurso acaba por se confundir com o do próprio engenho – um percurso descendente, “um ocase sem grandeza”<sup>16</sup>. É importante referir a forma como o próprio título está construído em termos sintáticos: “O engenho de seu Lula” apresenta um sujeito que é “O engenho”, constituindo “seu Lula” apenas o complemento preposicional do nome. Isto é, não é o engenho que se submete a Lula, que a ele pertence, mas o contrário, é Lula quem está subordinado ao engenho, que se integra nele. De facto, como se verá de seguida, o engenho já existia antes da chegada de Lula, herdando-o este do sogro e unindo-se, a partir daí, ao seu destino, enraizado que está no local onde fixou as suas ambições e os valores que o norteiam.

Sendo uma personagem baseada nas memórias do autor, Lula de Holanda surge quer em romances anteriores como *Menino de engenho*, ou *Banguê*, quer em *Meus verdes anos*, como uma figura arcaica, imobilizada num estado de decadência irreversível. São de *Menino de engenho* as seguintes palavras:

Coitado do Santa-Fé! Já o conheci de fogo morto. E nada é mais triste do que um engenho de fogo morto. Uma desolação de fim de vida, de ruína, que dá à paisagem rural uma melancolia de cemitério abandonado. Na bagaceira, crescendo, o mata-pasto de cobrir gente, o melão entrando pelas fornalhas, os moradores fugindo para outros engenhos, tudo deixado para um canto, e até os bois de carro vendidos para dar de comer aos seus donos. Ao lado da prosperidade e da riqueza do meu avô, eu vira ruir, até no prestígio da sua autoridade, aquele simpático velhinho que era o coronel Lula de Holanda, com o seu Santa-Fé caindo aos pedaços. Todo barbado, como aqueles velhos dos álbuns de retratos antigos, sempre que saía de casa era de cabriolé e de casimira preta. A sua vida parecia um mistério. Não plantava um pé de cana e não pedia um tostão emprestado a ninguém.

Coitado do Lula – diziam os senhores de engenho em suas conversas. – Atrasou-se.<sup>17</sup>

<sup>16</sup> Ivan Bichara Sobreira, *O romance de José Lins do Rego*, João Pessoa, Ed. Universitária / UFPB, 1977, p. 171

<sup>17</sup> José Lins do Rego, *Menino de engenho*, Lisboa, Livros do Brasil, s/d, p. 73.

Em *Banguê* reitera-se esta ruína em vida:

Desde a minha infância que seu Lula era aquilo, aquele doloroso fim de uma raça. E Santa Fé o mesmo, com a mesma tristeza, a mesma gente misteriosa. Dissera-me ele que o seu carro se tinha quebrado. No entanto, os cavalos é que tinham morrido. Os pobres cavalos magros, de costelas de fora, que arrastavam seu Lula e a família pelas estradas, parando nos engenhos, afrontados, como se viessem de léguas. Morreram os cavalos de seu Lula e nunca mais os guizos do cabriolé encheram de alegria aqueles ermos.

Lá vem o carro de seu Lula!

E toda a gente corria para ver a gente de Santa Fé no alto dos seus restos de grandeza.<sup>18</sup>

A segunda sequência do relato distingue-se das restantes quer pelo título, em que espaço e personagem formam uma só unidade, quer pela própria estrutura. Ao contrário das outras duas, em que o leitor é confrontado com um presente sem futuro, enraizado nas memórias de um passado que jamais tornará, a narrativa de “O engenho de Seu Lula” começa por ser um regresso a esse mesmo passado. Há, como já vimos, como que um retroceder no tempo que permite ao leitor compreender o que se passa no presente ficcional.

Segundo Rita Felix Fortes, a usina nunca é referida em *Fogo morto*, não deixando, contudo, de se sentir que algo está em mudança e que os engenhos vivem os seus últimos dias. A narrativa da edificação do engenho Santa Fé, cinquenta anos antes, retrata um período de energia e vitalidade que se opõe à “pasmaceira que se abateu sobre a sede do engenho, o canavial, seus moradores e que se espraia, inclusive, sobre a casa e a família de mestre Amaro, um mero agregado, mas que incorporara o clima mórbido e decadente do engenho”<sup>19</sup>.

Assim, não é com Lula de Holanda que se inicia o capítulo, mas sim com o capitão Tomás Cabral de Melo e com os seus esforços para criar o Engenho Santa Fé. A cisão passado/presente que se tinha feito sentir, quer na descrição do espaço, quer nas próprias personagens, em todo o relato anterior, torna-se agora concreta pelas palavras do narrador, pela sua evocação de um passado em que os bens abundavam e em que os homens se entregavam à ação e não à contemplação da sua própria angústia.

O capitão Tomás Cabral de Melo chegara do Ingá do Bacamarte para a Várzea do Paraíba, antes da revolução de 1848, trazendo muito gado,

<sup>18</sup> *Idem, Banguê*, Lisboa, Livros do Brasil, s/d, p. 43.

<sup>19</sup> Rita Felix Fortes, “Do afã à insolvência”, *Revista Trama*, vol. 1, n.º 1, Paraná, Unioeste, 2005, p. 36.

escravos, família e aderentes. Fora ele que fizera o Santa Fé. Havia aquele sítio pegado ao Santa Rosa, e como o velho senhor de engenho, o antigo Antônio Leitão, não quisesse ficar com aquelas terras, ele ali se fixara. Era homem de pulso, de muita coragem para o trabalho. (FM, p. 121)

Com estas palavras, o narrador inicia a história do Santa Fé, desde a sua criação pelo capitão Tomás até ao seu estado atual nas mãos do genro, Lula de Holanda. É um percurso de ascensão e queda, uma queda que se anuncia desde a entrada de Lula na família do capitão Tomás. Como realça Rita Felix Fortes, ao edificar casa e engenho, o capitão Tomás pensa que “está lançando as bases sobre as quais será erguido um império para durar séculos e que será perpetuado por sua descendência”<sup>20</sup>. É a essa “fortaleza” que Lula de Holanda se agarra, muitos anos mais tarde, como a uma “tábua de salvação” contra as mudanças “que levaram de roldão a sua forma de vida, sem que ele desse conta do que acontecera no mundo além dos limites do seu engenho.”<sup>21</sup>.

O homem de pulso e de palavra, com muita coragem para o trabalho duro, que cumpria dia e noite as suas obrigações e que assim conseguiu erguer um engenho e ganhar dinheiro para educar as filhas, contrasta desde o primeiro momento com o genro por si escolhido. Apesar de considerado como um “camumbembe” pelos outros senhores de engenho da zona, possuidores do sangue e tradição que lhe faltavam, o capitão Tomás consegue edificar um património sólido e fazer da filha uma moça prendada, cujos dotes são objeto de admiração das demais. Esta trajetória é assim resumida pelo narrador:

E assim fora a grandeza do Santa Fé. Viera do nada, de um sítio de camumbembe, e nas mãos do capitão dava como um grande engenho de várzea. [...] Era o capitão Tomás Cabral de Melo, senhor do engenho de Santa Fé, chefe do partido liberal, pai de filha educada em Recife, com piano em casa, que falava francês, que bordava com mãos de anjo. [...] O capitão Tomás Cabral de Melo chegara ao ponto mais alto da sua vida. O que mais podia desejar um homem das suas posses? Família criada, engenho moente e corrente, gado de primeira ordem, partidos de cana, roçado de algodão, respeitado pelos adversários. Criara um engenho. Disto se orgulhava. Não fora ali como os outros ricos da terra, encontrar tudo feito para continuar. Tudo saíra das suas mãos, era obra exclusiva dele. (FM, pp. 123-124)

Por conseguinte, o capitão Tomás pretende um destino maior para a filha mais velha, um destino ao nível da educação que lhe dera:

<sup>20</sup> Rita Félix Fortes, “Do afã à insolvência”, *op. cit.*, p. 36.

<sup>21</sup> Cf. *ibidem*, pp. 36-38.

Então, naquela Ribeira, não aparecia um homem que fosse digno de sua filha? [...] Mas a filha que tocava piano como uma menina da praça, que lia livros bonitos, que lhe custara tanto dinheiro nos estudos, não se casava. E os homens da Ribeira não eram para ela. Não lhe batesse à sua porta o filho de João Alves do Canabrava, que ele não dava uma filha em casamento por preço nenhum. Melhor ficar para *títia* do que ligar-se àqueles vadios que andavam soltos de canga e corda, comendo as negras do pai como pais de éguas. E os filhos de Manuel César do Taipú? Tinham ido para os estudos, eram doutores. Seriam dignos de Amélia? Não seriam.

Aquela gente do Taipú tratava as mulheres como bichos. Amélia era uma seda, uma flor de jardim. Não. Para vê-la casada com um daqueles animais, ele preferia que ficasse toda a vida com ele. Tinha dinheiro de ouro que lhe daria para comprar um engenho para a filha. Um engenho de porteira fechada. Queria era que aparecesse um homem que fosse branco, de bons modos, capaz de fazê-la feliz, de tratá-la como ela merecia. (FM, pp. 124-125)

Quando surge Luís César de Holanda Chacon, o capitão Tomás pensa ver nele o companheiro perfeito para a filha. Contudo, esta é uma personagem que, desde o início, é apresentada não por aquilo que é, mas por aquilo que o pai foi.

Foi quando apareceu, em visita ao Capitão, um rapaz de Pernambuco, um filho de Antônio Chacon, das bandas de Palmares. Era o parente Luís César de Holanda Chacon. O pai morrera nas lutas de 48. Contava-se muito da coragem de Antônio Chacon, cercado nas matas do Jacuípe, com Pedro Ivo, batendo-se com uma força do governo até morrer. Deixara a mulher com um filho de pouca idade. O menino era este que o capitão Tomás hospedava, como a um parente que muito amasse. Sempre ouvira falar do velho Chacon como homem de bem, corajoso, dando a vida pelo chefe que mataram em Recife. (FM, p. 125)

A sombra do pai, a sua memória, agiganta-se perante a presença do filho, sobrepondo-se a ela de uma forma que indicia desde logo o caráter frágil deste último. O próprio aspeto físico da personagem revela uma certa fragilidade que contrasta com a força do capitão Tomás e com aquilo que se espera de um senhor de engenho: “Era um rapaz cerimonioso, de boa aparência, de trato fino. [...] O primo Lula tinha aquela barba negra de estampa, de olhos azuis, o ar tristonho, a fala mansa.” (FM, p. 126)

O contraste entre Lula e o capitão Tomás vai-se acentuando de uma forma cada vez mais intensa, prenunciando o futuro do Santa Fé:

Ficava o rapaz naquela rede do alpendre, horas inteiras, lendo jornais velhos, virando folhas de livros. Não era capaz de pegar num cavalo e

sair pelo campo fora, para ver um partido. [...]

A filha angustiava-se com a desconfiança do pai. De facto, o marido não parecia homem, como era a sua gente. Era alheio à vida que o cercava. (FM, p. 130)

O cabriolé e os modos de Lula, que inicialmente tinham entusiasmado o capitão Tomás, desejoso de mostrar aos restantes senhores de engenho que ele não era o camumbembe que eles pensavam, cedo se revelam sem qualquer préstimo na gestão do engenho.

Sentia-se velho e tinha medo de deixar o Santa Fé sem um pulso como o seu para governá-lo. Era um engenho pequeno, que pedia um homem do seu calibre, homem que soubesse mandar, de tino, de força. O genro não lhe inspirava confiança. Dissera mesmo a Mariquinha:

– Este teu genro está-me parecendo um banana. [...]

O velho capitão Tomás Cabral de Melo tinha genro de cabriolé, filha que tocava piano e não se sentia firme, pronto para morrer e confiar no futuro da sua gente.

Aquela terra que ele moldara ao seu gosto, que ele povoara, tratara, lavrara, talvez que, com a sua morte, voltasse ao que fora, a um pobre sítio, a uma pobre terra sem nome. Não acreditava no genro. E tudo isto o consumia. Era bonito andar na carruagem com a barba preta luzindo, com o porte de senhor fidalgo. Era muito bonito. Para ele, para o pai que lhe dera a única filha, tudo aquilo era festa somente para os olhos. O carro cantava pela estrada fora, como as campainhas da igreja na elevação; todos vinham olhar para a sua grandeza. Ele mesmo gozava a grandeza que fazia inveja. Nas noites de insónia pensava na vida, ficava a imaginar sobre o dia de amanhã. Compreendia que tudo o que levantara poderia cair. (FM, pp. 131-133)

O alheamento de Lula face ao mundo a que aderiu pelo casamento com Amélia acentua-se com a tentativa vã de recuperar um escravo perdido pelo sogro. Esta situação lança ambas as personagens num caminho sem volta, o caminho da auto-destruição e da destruição do Santa Fé.

O capitão Tomás apercebe-se não só de que já não tem força para lutar por aquilo que é seu, mas ainda de que o genro nunca o fará:

O capitão, nos seus silêncios, vivia para dentro de si com violência. Partia ele do ponto de vista que estava derrotado, humilhado, sem honra, sem força para governar as suas coisas. Era um senhor de engenho sem respeito. Tivera um negro fugido, andara atrás dele, com o seu direito, com a sua razão, e fora, no entanto, insultado por um camumbembe qualquer, um sujeito de camisa para fora da calça, que quase lhe bateu. Não, ele não podia mais gritar para negro nenhum. E, além de tudo, onde um filho



para vingar o pai ofendido, onde um homem da sua gente que pudesse desagravá-lo, como ele bem queria que fosse? Havia um genro muito bom homem, um mole, um leseira. (FM, p. 137)

Por sua vez, Lula apercebe-se de que é apenas uma sombra do pai, uma sombra sem consistência, sem identidade:

Veio-lhe então a lembrança do pai, noites e dias no meio das matas de Jacupe, vivendo como um animal, assassinado, por fim, como um bandido perigoso. Morreria pelo chefe Nunes Machado. Então seu Lula, naquele ermo do sertão, por debaixo do umbuseiro, com os negros e o sogro deitado na mesma terra, viu que não era nada, que força nenhuma tinha para ser como fora o pai, Antônio Chacon. O que ele fora até ali? Nunca que um pensamento assim o perseguisse como aquele, naquele isolamento. Quisera falar com o ladrão e nada fizera. Fora o velho sogro que manobrava a retirada. Estavam vencidos, tinham fugido. (FM, p. 136)

Mas, escondendo a frustração no seu interior, Lula agarra-se cada vez mais ao seu orgulho, às aparências sociais, alheando-se completamente da realidade que o circunda, do engenho que, ainda antes da morte do sogro, inicia um percurso irreversível de decadência. Como relembra Rolando Morel Pinto, Mário de Andrade comparou esta parte do romance ao *andante* de uma sonata, e afirma:

É a “pasmaceira cheia de interioridade não dita” do coronel Lula. Anulando-se o sogro, pela apatia e depois pela morte, o genro não pôde substituí-lo.

Era um marginal naquele mundo tão peculiar. A correr os partidos de cana, fiscalizar os cabras no eito, gerenciar os trabalhos da botada, preferia ficar na sala, ouvindo a música triste que a mulher tirava do imponente piano de cauda que viera do Recife. Não era o coronel Lula da estirpe dos senhores de engenho, nem procurava integrar-se na sua nova situação, como o sogro o fizera. Nessa marginalidade está a gênese lógica do seu comportamento psicológico de frustrado. Diante da realidade áspera, fugiu pelo alheamento, apegando-se às aparências de um prestígio de empréstimo que se apoiava em frágeis reminiscências ou em objectos perecíveis do mundo exterior.<sup>22</sup>

A própria substituição do nome da personagem ao longo desta parte do romance prova o seu percurso descendente, um percurso que, tal como já foi dito, não é apenas o da personagem, mas de todo um mundo que se acaba. A

<sup>22</sup> Rolando Morel Pinto, “Da memória à imaginação”, *Revista de Letras*, vol. 4, Assis, 1963, p. 112.

este propósito afirma Luciano Trigo: “É sintomático que, em sua saga ladeira abaixo, o personagem apareça primeiro como Luís César de Holanda Chacon, depois como coronel Lula de Holanda e por fim como um simples Seu Lula, o que reflete a sua ascensão e queda”<sup>23</sup>.

A decadência do senhor de engenho, imobilizado em memórias e valores que já não têm lugar, acompanha o fim do engenho, imobilizado pela falta de aptidão do seu senhor e por uma nova ordem de coisas que já não lhe confere qualquer papel. A era da industrialização não deixa espaço de sobrevivência ao passado, seja ele constituído por valores, senhores ou engenhos.

Assim, e apesar das suas diferenças sociais, mestre Amaro e Lula aproximam-se, quer em termos de personalidade, quer em termos de destino. Hildeberto Barbosa Filho chama a atenção para esta semelhança – ambos encontram o seu orgulho fragilizado pela doença; ambos têm parentes do sexo feminino loucas e solteironas; ambos se mostram em “tensão constante entre o sonho e a realidade”, descarregando as suas frustrações na família, incapazes de transformar a sua revolta em “algo positivo”. Por outro lado, Mestre José Amaro refugia-se na ilusão de “justiça privada do cangaço”, enquanto Lula se entrega à devoção religiosa de uma forma doentia, duas formas diferentes de fugir a uma realidade que eles não querem aceitar. A própria agressão de mestre Amaro pelos homens do tenente Maurício aproxima-se da agressão de Lula pelo capitão António Silvino. Como explica o autor, os dois protagonistas não se identificam “como senhor de engenho ou simples artesão e morador”, mas sim como “seres humanos tragados pela tragédia da dor, da solidão e da morte”<sup>24</sup>. Neste sentido, Nestor Pinto de Figueiredo Júnior afirma: “os personagens José Amaro e Lula de Holanda sofrem de um doloroso sentimento de inferioridade, do qual não conseguem escapar e que os consome e conduz a trajetórias semelhantes: a morte. Neste caso, a morte do engenho que se converte em fogo morto.”<sup>25</sup>.

Não será por acaso que, no momento em que vão ao encontro do corpo de mestre José Amaro, Vitorino e Passarinho se dão conta da morte do Santa Fé – a morte das personagens coincidindo com a morte de um mundo que já não tem continuidade:

– Morto? – gritou Vitorino. – O meu compadre José Amaro morto?

A velha Adriana como uma lesa, não sabia o que dizer. Vitorino abraçou-se com ela:

– Minha velha, o compadre se matou.

<sup>23</sup> Luciano Trigo, *Engenho e Memória – O Nordeste do açúcar na ficção de José Lins do Rego*, Rio de Janeiro, Academia Brasileira de Letras/Topbooks, 2002, pp. 261-262.

<sup>24</sup> Cf. Hildeberto Barbosa Filho, *op. cit.*, pp. 66-67.

<sup>25</sup> Nestor Pinto de Figueiredo Júnior, *op. cit.*, p. 13.

E dos olhos do velho correram lágrimas. Chorava com José Passarinho, com a sua mulher Adriana. E fazendo uma força, tremendo enxugando as lágrimas com a manga do casaco velho, foi dizendo:

– Vou cuidar do defunto, Adriana, eu vou na frente com Passarinho. [...]

Agora viam o bueiro do Santa Fé. Um galho de gitirana subia por ele. Flores azuis cobriam-lhe a boca suja.

– E o Santa Fé quando bota, Passarinho?

– Capitão, não bota mais, está de fogo morto. (FM, p. 246)

O Capitão Vitorino é o protagonista que completa este tríptico e que dá título à terceira e última sequência da obra. Figura que se vai engrandecendo perante os olhos das outras personagens e do próprio leitor, Vitorino Carneiro da Cunha não deixa, contudo, de partilhar a tragédia das duas personagens anteriormente analisadas.

Recorde-se que na carta que enviou a Gilberto Freyre, já referida, o autor apresenta a personagem da seguinte forma: “Fiz de herói do livro um bobo de engenho, o capitão Vitorino Carneiro da Cunha, vulgo Papa-Rabo. [...] É um tipo que diz tudo o que sente e que de nada tem medo.”<sup>26</sup>. Em outro texto diz ainda:

Muita gente me pergunta: “Esse Vitorino Carneiro da Cunha existiu mesmo?” Respondo que sim, que existiu um Vitorino Carneiro da Cunha. E para me certificar da minha afirmação eu passo a comparar aquele que existiu com aquele que existe no meu romance. Comparo e analiso as duas criaturas, a de carne e osso e a de ficção, a que a minha imaginação pariu em conluio com a memória. O que roubei eu da realidade e o que acrescentei à realidade? Eu mesmo não sei dizer com toda a segurança. O herói triste e heróico do meu romance, o bravo capitão, talvez que superasse o seu original. [...] Via-o de tão perto que o engrandeci sem querer. E o fato é que o capitão, logo nas primeiras páginas do meu livro, ficou senhor da narrativa.<sup>27</sup>

De facto, Vitorino Carneiro da Cunha, tal como Lula de Holanda, é uma personagem criada a partir das memórias do autor em relação a uma figura real. Em *Meus verdes anos*, estão presentes as memórias que deram origem à personagem:

A esses dias de festas Papa-rabo não faltava. Meu avô tinha-o na conta de bestalhão. Chamava-se Vitorino Carneiro da Cunha e se considerava tão importante quanto os maiores da Várzea. Diziam que perdera o juízo

---

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 7.

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 13.

depois de umas febres. Morava em terras do Engenho Maçangana, embora tivesse sido proprietário de sítio perto do Engenho Beleza. Contava-se de suas brigas com o senhor do engenho vizinho. Vitorino usava um búzio e se punha na porta de casa para insultar o inimigo. Fora até os jornais com publicações pagas contra o velho Calixto. E punha apelido no Engenho Beleza, chamando-o de Engenho Futrica. Aos poucos caíra de condição e virara um tipo de todas as festas, espécie de bobo-do-rei, sem limites e domínio na língua. Podia estar em frente de senhoras, de padres, de gente da maior cerimônia, e desde que se sentisse com vontade de desabafar abria a boca nos maiores impropérios. Criara o nome de Papa-rabo porque mandara certa vez cortar a cauda do seu cavalo. Mas não admitia que assim fosse tratado. Bastava que alguém gritasse por este apelido, para descarregar os seus desaforos cabeludos.<sup>28</sup>

Que ele não tinha medo de ninguém, isso não tinha. Quiseram experimentá-lo numa festa no Engenho Vigário. E armaram as coisas para um desfecho de morte. Simplício Coelho, com lâmina de madeira prateada, esperou o momento de fazer Vitorino correr. Os dois começaram uma discussão violenta. Em dado instante Simplício se fez nas armas, e, arrastando a navalha, avançou para o velho. Aí viram uma coisa extraordinária. Sem saber que aquela arma era somente simulação, Vitorino atracou-se com Simplício e foi direto à lâmina da navalha aberta. A sua coragem era de um louco.<sup>29</sup>

É este misto de franqueza e loucura, de coragem e ridículo que constitui o traço principal da personagem de *Fogo morto*. Inicialmente apresentado como alguém que não tem a noção da realidade, ridículo pelo seu discurso e atitudes, Vitorino Carneiro da Cunha vai evoluindo na luta pelos seus ideais até se transformar numa personagem a respeitar. Para Nestor Pinto de Figueiredo Júnior,

Sua arma é a palavra, em muitos casos, o palavrão, que utiliza como a outra face de seu inseparável punhal, pronto para “coser o bucho de um cabra safado”; seu escudo é a “loucura”, a inocência, e em sua batalha particular a força do ideal minimiza a realidade da decadência e do ridículo.<sup>30</sup>

Este crítico apoia as suas reflexões sobre a personagem em citação extraída de Antonio Candido, para quem “Vitorino Carneiro da Cunha é um herói louco, como o puro herói tem que ser. Por isso, enquanto os outros declinam e caem, entregando-se ao desespero, ele cresce, avulta”<sup>31</sup>.

<sup>28</sup> José Lins do Rego, *Meus verdes anos*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1993, p. 27.

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 28.

<sup>30</sup> Nestor Pinto de Figueiredo Júnior, *op. cit.*, pp. 13-14.

<sup>31</sup> *Apud* Nestor Pinto de Figueiredo Júnior, *op. cit.*, p. 14.

No entanto, e tal como já foi dito, a trajetória do capitão Vitorino acaba por ser a mesma de José Amaro e Lula de Holanda: guiado por ideais que não percebe estarem desenquadrados da realidade vigente, ele trava uma luta solitária em defesa de valores e tipos humanos que já não têm lugar na nova sociedade. A sua luta é, pois, uma luta perdida, fracassada, mesmo que ele disso não se aperceba, num alheamento que se assemelha ao dos outros protagonistas. Como observa Milton Marques Júnior:

Vitorino percorre uma trajetória que, mesmo o levando da gozação ao respeito conquistado, não é suficiente para fazê-lo vencedor. Ele, Lula de Holanda e o Mestre José Amaro são três destinos que se cruzam para um mesmo fim: a derrota. Como todo o paladino solitário, Vitorino sonha com a vitória e o fim das injustiças. Seus sonhos, porém, são iguais à sua figura de justiceiro solitário: frágeis e quebradiços como o vidro (etimologicamente, o nome Vitorino tanto está ligado a *vitória* como a *vidro*, fazendo a síntese perfeita do caráter do Capitão), ao contato com a força arbitrária dos senhores, do binómio cangaceiro/volante, que, como vimos, se confunde no contexto, ou dos simples moleques que estendem cordas, no meio da estrada, para vê-lo tropeçar e cair da burra.<sup>32</sup>

A este propósito também se refere José Maurício de Almeida:

Como os demais personagens, também ele se encontra inserido no ambiente de estagnação e decadência que caracteriza a realidade local e impregna toda a atmosfera do romance. Apenas que, ao invés de fechar-se sobre si próprio em uma revolta estéril e egoísta, que acaba por transformar-se em ódio surdo à própria vida (como sucede com Lula e José Amaro), o Capitão Vitorino Carneiro da Cunha faz do seu descontentamento um impulso voltado *para fora de si próprio*, um impulso de doação, não de revolta mesquinha.<sup>33</sup>

Assim, e apesar das diferenças entre as três personagens, há algo que as une: um mundo que se desmorona e que morre, uma era que chega ao seu fim e onde determinados valores e personalidades já não se enquadram. Como diz Hildeberto Barbosa Filho:

se num nível mais epidérmico afloram as oposições entre o Capitão Vitorino e os outros dois personagens, num nível mais profundo essas oposições se diluem na configuração de uma identidade dramática que sela o destino de suas vidas, a seu turno, visceralmente vinculadas ao destino geral da decadência e da ruína de uma estrutura social. Nos embates

<sup>32</sup> Milton Marques Júnior, "*Fogo morto: o fogo vivo de Zélin*", datiloescrito inédito cedido pelo autor, p. 4.

<sup>33</sup> *Apud* Hildeberto Barbosa Filho, *op. cit.*, p. 70

da peripécia, Coronel Lula de Holanda, Mestre José Amaro e Capitão Vitorino, a par de suas diferenças sociais e psicológicas, cruzam seus destinos, convergindo para um mesmo fim: a derrota. O suicídio de um (Mestre José Amaro), a solidão e o delírio místico de outro (Coronel Lula de Holanda) e os sonhos irrealizáveis do Capitão Vitorino terminam por se nivelar no âmbito da narrativa.<sup>34</sup>

Este é, assim, e de acordo com Luciano Trigo, o “romance da dor de uma decadência comum a todas as classes.”<sup>35</sup> Mas, a “dor” e a “decadência” não afectam apenas os protagonistas da obra. Ligadas a cada um deles existem personagens femininas que não podem nem devem ser ignoradas e que, submetidas pela sua condição a pais e/ou maridos, com estes partilham o mesmo destino de lenta agonia. A essas mulheres serão, pois, dedicadas as próximas páginas.

## 2. O amargo sabor do açúcar: as personagens femininas de *Fogo morto*

Provenientes de diferentes estratos sociais, as personagens femininas de *Fogo morto* representam, a par com os seus parceiros masculinos, a sociedade patriarcal açucareira tal como se apresentava num determinado momento histórico: o momento de transição entre a decadência dos engenhos e a ascensão das usinas. Contrastando “uma fragilidade aparente com uma potencialidade latente”<sup>36</sup>, neste período de dolorosa transformação retratado na obra, as mulheres apresentam características que as unem e que ultrapassam qualquer divisão social. Podemos, assim, dividi-las em dois grandes grupos: por um lado, as esposas, aquelas que, pelo casamento, partilham o agónico destino masculino, constituindo, no entanto, a força que se esconde na sombra, o pilar que, com um último esforço, sustenta as ruínas; por outro lado, as filhas, aquelas que presas pelos pais a um modo de vida que já não é viável e que as condena à solidão, acabam por encontrar uma outra forma de reacção ou de fuga – a loucura ou a alienação perante o que as rodeia. acção e/ou reacção são, pois, os aspectos que colocam as personagens femininas num

<sup>34</sup> Hildeberto Barbosa Filho, *op. cit.*, p. 71.

<sup>35</sup> Luciano Trigo, *op. cit.*, p. 249.

<sup>36</sup> Heloísa Toller Gomes, “A presença de Cassandra”, in Eduardo F. Coutinho e Ângela Bezerra de Castro (orgs.), *op. cit.*, p. 418.

campo oposto ao dos seus parceiros masculinos, aspetos que as constituem núcleo silencioso da sociedade patriarcal, tal como esta é apresentada na obra por José Lins do Rego.

Com efeito, numa primeira leitura, as personagens masculinas facilmente dominam a atenção, encontrando-se as mulheres numa situação que as priva sobretudo da palavra. Após uma leitura mais atenta, podemos verificar que os seus pensamentos e as suas ações desmentem essa inferioridade, ultrapassando, na sua força e eficácia, qualquer manifestação masculina. O discurso masculino na obra não passa, aliás, da tentativa última de afirmação de um poder já inexistente. Segundo Durval Muniz de Albuquerque Júnior, é esse

O tema central de *Fogo morto*, ou seja, a descoberta pelos homens de que já não têm o mesmo poder de antes, seja sobre a nova sociedade que surgia, seja sobre sua própria casa, sobre seus filhos e suas mulheres, a descoberta dos seus limites, da impotência social que se explicita também na decadência física, na decrepitude, na velhice dos corpos. [...] A necessidade constante destes homens em reafirmar que quem canta de galo em sua casa são eles. Gritos, xingamentos contra as mulheres que parecem nascer mais da impotência do que da real autoridade, tudo figuração. Chamar as mulheres de vacas, que mulher só anda mesmo no chicote, parecem ser gestos extremados de quem se vê emparedado pelas mudanças em curso nas relações de género.<sup>37</sup>

Tentar-se-á, pois, demonstrar a relevância destes dois grupos de mulheres para o desenrolar da ação em *Fogo morto*, iluminando os aspetos que, apesar das diferenças sociais, as unem num doloroso destino comum.

## 2.1. As esposas: a força na sombra

No grupo das esposas estão incluídas quatro mulheres que, não obstante as diferenças de origem, demonstram uma firmeza de carácter e um percurso em muitos aspectos semelhante. São elas as mulheres dos protagonistas masculinos: Sinhá, Amélia, Adriana e também, pela semelhança com o percurso das restantes e pela sua relevância na segunda parte da obra, Dona Mariquinha, a esposa do capitão Tomás. Estas mulheres encontram-se envolvidas

<sup>37</sup> Durval Muniz de Albuquerque Júnior, "De fogo morto: mudança social e crise dos padrões tradicionais de masculinidade no Nordeste do começo do século XX", in *História Revista*, vol. 10, n.º 1, Goiânia, UFG, 2005, p. 25.

no mesmo processo de desintegração de um mundo, uma desintegração da qual, ao contrário dos seus parceiros masculinos, estão perfeitamente conscientes e em relação à qual agem sem ilusões, sabendo que são as últimas representantes de um modo de vida que chega ao fim.

A lucidez e a ação são, assim, as principais características destas mulheres. Ao contrário dos maridos, que encontram na palavra (muitas vezes monológica) a única forma de reação numa luta perdida desde o início, as esposas agem no silêncio, sem falsas ilusões de vitória, tentando apenas conferir alguma dignidade à agonia na qual sabem já estar imersas.

A exterior submissão às normas de funcionamento da sociedade patriarcal é comum a todas elas. E fala-se de submissão exterior, porque, interiormente, todas elas revelam uma revolta intensa, questionando as bases do mundo em que vivem, apercebendo-se da sua ruína. Como observa Heloísa Toller Gomes:

A mulher submete-se social, económica e moralmente às exigências de uma sociedade em que prevalecem os valores masculinos. Mas, não estando diretamente envolvida em problemas de competição e de classe, cuja resolução é delegada ao homem, a mulher se permite pensar. É [...] um ser mais de reflexão do que de ação, e aquela capacidade intelectual revela certas vezes uma profundidade que escapa ao próprio homem, de quem, como a propriedade, é no entanto mera extensão.<sup>38</sup>

O casamento, elemento basilar da sociedade patriarcal, é o primeiro aspecto em que o percurso destas personagens coincide. Com efeito, para todas elas, ainda que por motivos diferentes, o matrimónio apresenta-se como uma necessidade para a pertença a um determinado meio social, e é pelas regras desse mesmo meio que ele se concretiza.

Assim, e no caso de Sinhá, a esposa de José Amaro, o casamento é socialmente condicionado pelo fator da idade. Nas reflexões de José Amaro surge pela primeira vez a referência a esta situação:

Sabia que a sua mulher Sinhá se casara com ele porque não encontrara outro. Estava ficando no caritó e aparecera ele com promessa de casamento. Fingiu que gostava dele para não ficar moça velha. (*FM*, p. 37)

As expressões “caritó” e “moça velha” utilizadas nas reflexões da personagem demonstram o julgamento negativo que a sociedade faz de uma mulher que, a partir de uma determinada idade, ainda não se casou. A falta de alternativa leva Sinhá a aceitar um casamento sem amor, pois, para alguém do sexo feminino, apenas o caminho do casamento é bem visto socialmente. Não

<sup>38</sup> Heloísa Toller Gomes, “A presença de Cassandra”, *op. cit.*, p. 415.



seguir este caminho é encontrar-se, de uma maneira ou de outra, à margem. Nas posteriores reflexões de Sinhá, encontra-se a confirmação desta união sem amor, condicionada pelas regras de um meio social que controlava, desde o início, a vida da mulher:

Ela mesma, no começo de casada, sofrera muito para se acostumar com aquele cheiro dentro de casa. Quando o marido se chegava para ela, sentia como se fosse nojo. E lembrava-se quando ficara grávida de Marta e quanto padecera para poder aguentar a companhia de Zeca. Era o cheiro da sola, a inhaca medonha de que não podia separar-se. Por fim, acostumou-se. Teria que viver ali, mas custou-lhe um pedaço da sua vida. (FM, p. 47)

Há, desta forma, uma resignação por parte de Sinhá, quer em relação ao único homem que a pediu em casamento, quer em relação à sua profissão e à casa em que vivem. O sacrifício de “um pedaço de vida”, dos sentimentos ou ideais que pudessem existir, é a única via possível para não ser colocada à margem, para obter uma existência socialmente aceite.

Havia no Brasil o costume de as mulheres casarem cedo e, como relembra Gilberto Freyre,

Com filha solteira de quinze anos dentro de casa já começavam os pais a inquietar-se e a fazer promessas a Santo António ou S. João. Antes dos vinte anos, estava a moça solteirona. O que hoje é fruto verde, naquele tempo tinha-se medo que apodrecesse de maduro, sem ninguém o colher a tempo.<sup>39</sup>

O casamento de Sinhá com José Amaro é um casamento de conveniência – não a conveniência financeira das classes mais abastadas, mas sim a social: o homem que precisa de alguém que o sirva e que permita a continuação da sua linhagem; a mulher que deve realizar-se aos olhos da sociedade, casando e tendo filhos.

Casamento de conveniência e sem amor é também o de Adriana com o capitão Vitorino. Diferentemente do caso de Sinhá, a idade não é aqui referida, dando lugar às motivações económicas. Oriunda do sertão nordestino, Adriana vê no casamento uma forma de escapar à miséria: “Fora uma retirante da seca, que se casara sem amor, somente para fugir da miséria, só porque tivera um convite para fugir para longe (FM, p. 238). A repetição da palavra “fugir” torna bem clara a motivação da personagem. Mais uma vez, é a organização social que impõe este matrimónio: um homem que precisa de assegurar a continuação da família e que propõe casamento a uma mulher necessitada,

<sup>39</sup> Gilberto Freyre, *Casa Grande & Senzala*, Lisboa, Livros do Brasil, 2003, pp. 332-333.

desejosa de fugir a um destino de miséria (uma outra forma de ser marginal). Os pensamentos de Adriana conduzem, por vezes, a esse destino evitado:

Quando fora em 77, a velha Adriana chegara, moça feita, com o seu povo morrendo de fome, ao Santa Fé [...]. Lembrava-se bem dos primeiros dias da sua chegada, com a lembrança ainda lhe doendo do sertão na pior seca do mundo. [...] Todos eles estavam na desgraça, comendo a carne que o Imperador mandara para o povo. Tudo magro como rez na retirada. (*FM*, p. 38)

Quando o velho Lucindo falou dos sertanejos que desciam como formigas, era como se falasse da sua gente que chegara morrendo de fome ao Santa Fé, na seca terrível que matara tudo, que fizera do seu povo uma porção de pedintes. (*FM*, p. 85)

A iminência de uma existência à margem, uma existência de miséria, condiciona a escolha feminina. Também Adriana tem de abdicar de um pedaço de si para se submeter a um casamento sem amor: “A gaita triste de Cabrinha era todo o seu sertão que nunca mais revira, que nunca mais poderia rever. Entristeceu-se com a dolência da música.” (*FM*, p. 85). Adriana sabe que jamais retornará às suas raízes. A partir do momento em que se casa, a mulher fica irremediavelmente presa ao destino do seu homem. O lar é onde está o marido e, a partir daí, todas as ilusões deverão ser enterradas, todas as memórias do passado deverão ser apagadas.

D. Mariquinha, esposa do capitão Tomás, é uma personagem que revela grandes afinidades com as anteriormente mencionadas. Sendo proveniente da mesma classe social à qual pertence o marido, Mariquinha é escolhida por este, não por motivos emocionais, mas sim por motivos utilitários. O capitão Tomás não escolhe uma mulher apenas para lhe dar filhos, ele pretende uma mulher que o ajude a construir um património:

Alguns dos seus irmãos tinham-se casado com gente de Pernambuco. Ele preferira uma prima, mulher de muito bom pensar, que só vivia para a casa, para os filhos, para a criação, para os negros. (*FM*, p. 121)

Quando as reflexões do capitão Tomás o conduzem à esposa, é a capacidade de trabalho desta que é realçada e não qualquer tipo de sentimento que possa existir entre ambos. A mulher é um meio para chegar a um fim e o capitão Tomás tem consciência da boa escolha que fez: “É verdade que tinha uma mulher que era a metade do seu esforço. Cuidava ela dos negros, cosia o algodãozinho para vesti-los, fazia-lhes o angu, assava-lhes a carne.” (*FM*, p. 125)

As comparações feitas por Mariquinha entre o seu casamento e o da filha permitem-nos deduzir que, tal como para outras esposas já referidas, o amor não fazia parte da relação conjugal:

Não queria para Amélia um marido assim como Tomás, homem que só tinha corpo e alma para o trabalho. Homem devia ser alguma coisa para melhor do que era Tomás. (FM, p. 124)

Assim devia ser um marido, homem que vivesse perto da mulher, como gente, sem aquela secura, aquela indiferença de Tomás. (FM, p. 130)

Assim, está presente uma vez mais, o casamento por conveniência, sem amor, o casamento que deve obedecer a normas sociais que visam beneficiar o homem e submeter a mulher.

Neste universo, Amélia poderia constituir uma exceção, pois, desde o momento em que viu Lula pela primeira vez, “engraçou-se do primo” (FM, p. 126) e, perante o seu pedido de casamento, “encheu os olhos de lágrimas” (FM, p. 129). Em várias passagens do texto fica-se a saber que, nos primeiros tempos de casada, “Amélia mostrava-se muito feliz com o marido” (FM, p. 132). Contudo, e apesar de o amor estar presente na relação do casal, este não deixa de ser também um casamento de conveniência, um casamento realizado com base em interesses sociais. Tal como Mariquinha tinha sido escolhida pelo capitão Tomás com vista à edificação de um património, também Amélia acaba por ser para o pai um meio para chegar a um fim: a ascensão social da família, a obtenção de um nome que reconheça o património edificado.

Os estudos de Amélia no Recife são, para o capitão Tomás, como que um investimento no futuro, algo que distinguirá a sua filha de todas as outras moças de engenho, que a fará única e contribuirá para a ascensão familiar. Visto como um “camumbembe” pelos outros senhores de engenho, o capitão vê na filha o seu orgulho, a forma de se distinguir dos outros, elevando-se.

A verdade é que uma filha fora para o colégio das freiras no Recife. Queria fazer da sua família gente de verdade. Não queria mulheres dentro de casa fumando cachimbo, sem saber assinar o nome, como tantas senhoras ricas que conhecia. E o Santa Fé, com o capitão Tomás Cabral de Melo, chegou à sua maior grandeza. A filha voltara dos estudos, uma moça prendada, assombrando as outras com os seus dotes. [...] Era o capitão Tomás Cabral de Melo, senhor do engenho de Santa Fé, chefe do partido liberal, pai de filha educada em Recife, com piano em casa, que falava francês, que bordava com mãos de anjo. (FM, pp. 122-123)

A expressão “pai de filha educada em Recife” realça bem a ideia de que é a filha que faz do capitão Tomás quem ele deseja ser: um senhor de engenho superior. No entanto, para que esta ascensão se concretize, o capitão necessita de um nome respeitado, com história, que faça esquecer as origens humildes da família, um nome que, aliado ao seu património, confirme a sua grandeza. E, novamente, é só através da filha que ele poderá concretizar esse objectivo.

Tudo o que o capitão Tomás pretendeu fazer no Santa Fé, saiu como ele bem quis. Mas a filha que tocava piano como uma menina da praça, que lia livros bonitos, que lhe custara tanto dinheiro nos estudos, não se casava. E os homens da Ribeira não eram para ela. Não lhe batesse à sua porta filho de João Alves de Canabrava, que ele não dava uma filha em casamento por preço nenhum.. Melhor ficar para *títia* do que ligar-se àqueles vadios que andavam soltos de canga e corda, comendo as negras do pai como pais de éguas. E os filhos de Manuel César do Taipú? Tinham ido para os estudos, eram doutores. Seriam dignos de Amélia? Não seriam. [...]

Foi quando apareceu, em visita ao capitão, um rapaz de Pernambuco, um filho de António Chacon, das bandas de Palmares. Era o parente Luís César de Holanda Chacon. O pai morrera nas lutas de 48. Contava-se muito da coragem de António Chacon, cercado nas matas de Jacuipe, com Pedro Ivo, batendo-se com uma força do governo até morrer. Deixara a mulher com um filho de pouca idade. O menino era este que o capitão Tomás hospedava, como a um parente que muito amasse. Sempre ouvira falar do velho Chacon como homem de bem, corajoso, dando a vida pelo chefe que mataram em Recife. Nunes Machado era nome que o capitão pronunciava com fervor. Morrera no campo da honra, era o parente de quem a história falava. Nunes Machado!

O seco capitão Tomás, quando pronunciava este nome, molhava os olhos de lágrimas. Agora, viera visitá-lo o filho único de António Chacon, que morrera com as armas na mão, cercado de tropa, ao lado dos Afonsos de Japaranduba. Era um rapaz cerimonioso, de boa aparência, de trato fino. Chamou-o logo Lula, e quis que fosse tratado em sua casa como um filho. (FM, pp. 125-126)

A ênfase dada ao sobrenome de Lula, a repetição do nome do seu pai, a expressão “o parente de quem a história falava”, são elementos que comprovam a importância dada pelo capitão Tomás ao apelido que pretendia ligar à sua família. Assim, “Quando Luís César de Holanda Chacon marcou o dia da viagem, o capitão Tomás esperou o pedido da mão de sua filha” (FM, p. 126). Não se tendo este concretizado no momento, é com uma “enorme alegria” (FM, p. 129) que recebe a carta com o pedido algum tempo mais tarde.

Até tomar consciência de que a origem ilustre e o cabriolé não conferem ao genro as capacidades que lhe faltam para gerir o engenho, o capitão Tomás considera que o casamento da filha o fez ascender na escala social:

E começou o Santa Fé a girar em torno do cabriolé. O capitão Tomás era homem simples, mas gostava de mostrar aos senhores de engenhos da Ribeira que não era o camumbembe que eles pensavam. Tinha filha que tocava piano, e genro que possuía cabriolé. [...] Corriam os cavalos ligeiros e o mundo para o capitão Tomás se parecia com aquele mundo

que ele sentia quando Amélia tocava o seu piano, de som tão bonito. O primo Lula era homem de gosto. Fizera bem em dar-lhe a filha para esposa. Era homem fino. Via-o com aquela barba preta tão bem tratada, com o jeito de falar, as maneiras de homem que podia sentar-se à mesa do barão de Goiana sem fazer vergonha. [...] O cabriolé dera muita importância ao Santa Fé. A família do capitão Tomás, quando entrava na vila, chamava a atenção do povo da rua. E ele gozava, de verdade, a importância que lhe vinha de tudo. Caprichava na parelha que puxava a sua carruagem. Via outros mais ricos do que ele mandando a família para as festas em carro de bois. Quando o carro parava à porta da igreja, ficava cercado de gente que o olhava com admiração. O capitão enchia-se com a grande figura que a carruagem do genro fazia. Tinha piano em casa. Só ele tivera coragem de mandar uma filha para colégio de freira. Montado no cabriolé, olhava para o mundo cheio de satisfação. (FM, pp. 131-132)

Deste modo, independentemente do amor que Amélia sente pelo marido, pode-se afirmar que a conveniência social se encontra na base do seu casamento, tal como no das restantes personagens femininas. Em todos os casos, a mulher é um meio para chegar a um fim, seja este a continuidade da família, a edificação de um património ou a ascensão social – a mulher não escolhe, é escolhida de acordo com um determinado objectivo. Para todas as personagens, existem imposições sociais que conduzem a mulher à única via possível, a do casamento. Não podendo escapar à pressão da idade, da miséria ou da vontade paterna, a mulher deve casar para não se perder na nulidade social.

No entanto, se o casamento é o requisito base para que alguém do sexo feminino se integre, para que tenha uma “existência” social, este pouco significa sem a maternidade e o que ela representa na sociedade patriarcal: a continuidade de um nome e de uma família. Afirma Heloísa Toller Gomes:

sua atuação de maior vulto, logicamente, consiste em assegurar ao homem a posteridade. Instrumento indispensável para a concretização de uma descendência, tem no casamento sua meta. Apenas através do casamento alcança os privilégios da maternidade – a única emoção própria que lhe é reconhecida – e adquire respeito dentro da sociedade.<sup>40</sup>

Ao dar uma filha a mestre Amaro e não o filho por ele desejado, Sinhá torna-se, aos olhos deste, uma mulher sem préstimo, inútil. Por várias vezes o leitor é confrontado com os pensamentos do mestre a esse respeito:

Bem que podia ter tido um filho, um rapaz como aquele Alípio, que fosse homem macho, de sangue quente, de força no braço. Um filho do mestre José Amaro que não lhe desse o desgosto daquela filha. (FM, p. 19)

---

<sup>40</sup> *Ibidem*, p. 419

Voltava outra vez à sua mágoa latente: o filho que lhe não viera, a filha que era uma manteiga derretida. Sinhá, sua mulher, era a culpada de tudo. (*FM*, p. 20)

A culpa pela situação profissional e social de José Amaro – um caminho que chega ao final por se encontrar à margem dos novos rumos que se abrem – é atribuída a Sinhá. A falta de um filho homem que aprenda o seu ofício, que o defenda dos desmandos dos grandes, é uma das faces da sua agonia, enquanto artesão e enquanto homem. Sinhá, mulher geradora de vida, acaba por ser o instrumento da morte para o mestre, revelando-se como aquela que tem o destino masculino nas mãos. Ao não conceber um filho de mestre Amaro, Sinhá não lhe concede continuidade, nem esperança de futuro. A própria expressão “culpada de tudo”, várias vezes reiterada pelo mestre, atribui à mulher um poder que ele mesmo se recusa a reconhecer.

Também Amélia, ao perder o filho, deixa de existir como mulher para o marido.

O segundo filho de D. Amélia nascera morto. Dissera a parteira que tinha uma cabeça de monstro. Era um aleijão. Castigo do céu. As negras choraram com a infelicidade da senhora. Parecia agora, depois do parto infeliz, um fantasma, branca como cera, pelo sangue que perdera. D. Amélia não poderia mais parir, estava perdida para a obra de Deus. O capitão ficou desconsolado, andou triste, mais calado. (*FM*, p. 146)

Tivera um marido amoroso, cheio de ternura até àquele parto infeliz. Depois, Lula dera-a como morta. Ficara outro homem, tratando-a como a uma doente. E ela sentira-se ferida com aquela atitude do marido: Não era uma inútil, não era uma coisa sem préstimo. (*FM*, p. 153)

As palavras “fantasma” e “morta” dão bem conta da condição feminina dentro do casamento. A mulher vive para “a obra de Deus”, para o orgulho do homem. A partir do momento em que deixa de gerar vida, torna-se “uma inútil”, “uma coisa sem préstimo”. Morre aos olhos do marido, aos olhos da sociedade. Surge, pois, de novo, a ideia da mulher como um meio para alcançar um objectivo. Independentemente do amor que o marido sentia por ela, a partir do momento em que Amélia deixa de poder dar continuidade à família, deixa de existir enquanto ser social, funcional.

É neste aspecto que Adriana começa a demarcar-se das outras esposas. Ao contrário de todas elas, Adriana tem um filho homem, um filho que assegurará a continuação do nome do capitão Vitorino. Tendo gerado um filho, Adriana difere de Sinhá ou Amélia também por tomar o destino desse mesmo filho nas mãos. É ela quem escolhe o padrinho para a criança, opondo-se à vontade de Vitorino; é ela que o envia para a Marinha para que este se afaste de um tipo de vida que ela sabe não ter futuro:

Pelo seu gosto, o padrinho do seu filho Luís seria o primo José Paulino. Mas a sua mulher tomou o seleiro. Mulher teimosa, de vontade, de opinião. (FM, p. 28)

Lembrou-se então do filho Luís, que o mestre José Amaro apadrinhara nas missões. Estava longe daquela vida, da desgraça do pai. O menino era tão diferente de Vitorino, tão calmo, tão cheio de carinho para ela. Quis que ele fosse para a Marinha, para que não sofresse com o pai que tinha. (FM, p. 42)

Proveniente de um outro Nordeste, o Nordeste sertanejo, onde as suas capacidades de sobrevivência e de luta terão certamente tido oportunidade de se manifestar, esta personagem demonstra uma força e autonomia que sobressaem em relação às restantes – basta lembrar que Adriana enfrentou a grande seca. Tais características afirmam-se, em primeiro lugar, no que diz respeito ao seu descendente. Ao contrário das outras esposas referidas, Adriana não espera que seja o marido a moldar a vida do filho a seu grado. Demonstrando uma visão lúcida, a personagem afasta-o de um local e de uma vida que estão condenados à morte. Assim, não é apenas por ter dado à luz uma criança do sexo masculino que Adriana assegura a linhagem do capitão. Ao afastar o seu filho de um mundo condenado à morte, esta assegura-lhe o caminho do futuro.

Não são, no entanto, apenas o casamento e uma maternidade bem sucedida que constituem imposições à vida feminina. Apesar do reconhecimento que passa a ter com o casamento, a mulher deve ocupar apenas as funções e os lugares que lhe são atribuídos pela sociedade. Sendo a sua principal função gerar novas vidas, dar continuidade a uma linhagem, outras lhe são atribuídas desde que vem ao mundo. Educada desde a infância para a subalternidade, para o silêncio e a sombra, a mulher deve apagar-se no exercício das tarefas domésticas, que decorrem num espaço limitado, o espaço do lar e, sobretudo, da cozinha. Também neste aspeto, o destino das personagens se assemelha.

Em relação a Sinhá, esta situação torna-se particularmente visível. De facto, a primeira alusão que é feita à personagem encontra-se relacionada com o espaço ao qual esta se encontra fortemente limitada – o espaço interior: “Lá para dentro, estava a família. Sentia-se cheiro de panela no fogo, chiado do toicinho no braseiro que enchia a sala de fumo.” (FM, p. 15).

A referência a Sinhá associada ao “dentro” é reiterada várias vezes ao longo da obra: “Sinhá, bota esse jantar, faz alguma coisa mulher dos diabos.” (FM, p. 22); “A velha Sinhá já estava dentro de casa e conversava outra vez com a filha.” (FM, p. 66); “Ouvia a voz da mulher na cozinha.” (FM, p. 94).

O espaço ao qual Sinhá se encontra limitada acaba por se tornar o seu mundo, o seu refúgio, o único local onde se sente segura, por ser o único que conhece como a palma das suas mãos. Pode-se, assim, entender a sua reação ao fugir para a cozinha quando José Amaro chora a sua mágoa (*FM*, p. 93). Perante um mundo que sabe estar a desmoronar-se, Sinhá necessita do local que conhece e que sabe que não muda, a sua prisão, mas simultaneamente o seu abrigo. Tal como o espaço onde se move, também as funções de Sinhá são limitadas e repetitivas. De acordo com a sua posição social, a personagem limita-se a reproduzir quotidianamente as mesmas tarefas: cozinhar, lavar, cuidar da criação. Em várias das suas intervenções surgem esses trabalhos.

Também Mariquinha, senhora de engenho de raízes humildes, cumpre incansavelmente as suas tarefas, tornando-se uma “mulher cansada, de pele encardida do sol, de mãos grossas dos trabalhos da cozinha, de debulhar milho para negro, de cortar bacalhau” (*FM*, p. 124). Ao pensar na mãe, Amélia pensa em alguém que cumpriu as suas funções até ao limite de si mesma: “Pobre de sua mãe que se dera como uma escrava aos seus deveres.” (*FM*, p. 148).

Embora pertencente a uma classe social mais elevada, Amélia encontra-se de igual forma presa ao espaço interior – não o da cozinha (pelo menos de início), mas o da sala. Da mesma forma que as mulheres de classe social mais baixa eram educadas desde cedo para cozinhar e, nesse sentido o seu espaço é predominantemente o da cozinha, as mulheres de classe mais elevada eram educadas para a exposição, para a sala, como se de objetos de luxo se tratassem. Faz parte do orgulho do capitão Tomás e de Lula ter uma filha e uma mulher, respetivamente, que toque piano, que converse com as visitas. Amélia foi preparada para isso e o seu espaço durante a juventude e primeiros tempos de casada é o espaço da sala, realizando as actividades de uma mulher educada.

D. Amélia tocava as suas valsas com o coração, as varsovianas tomavam conta das suas mãos, do seu sentimento. O capitão dormia, enquanto a filha tocava, aos domingos. (*FM*, p. 124)

Gostava de ouvi-la ao piano. No começo, todos da casa pensavam que fossem dengues de casados de novo. Todas as tardes os dois ficavam na sala de visitas. O marido no sofá grande e a mulher, ao piano, dando tudo o que sabia. (*FM*, p. 130)

Amélia é um objeto de adorno, de ostentação, devendo proceder conforme o seu estatuto, conforme a sua educação. O pai e as suas ordens cedem lugar ao marido. Mas, as suas funções são as mesmas: na sala, deve agir em conformidade com a posição social à qual um pretende ascender e o outro



pertence. Esta personagem repete quotidianamente aquilo que é esperado de uma mulher educada para uma vida social mais elevada:

O capitão, nas tardes de domingo, quando nada tinha que fazer, deitava-se no marquezão da sala de visitas e chamava a filha.

– Amélia vem tocar uma coisinha.

A casa-grande do Santa Fé enchia-se da valsa triste da jovem. (FM, p. 123)

O marido no sofá grande e a mulher, ao piano, dando tudo o que sabia.

– Toca aquela varsoviana.

Ela tocava, tocava tudo o que esquecera. (FM, p. 130)

Amélia mostrava-se muito feliz com o marido. Via-a ao piano, com uma alegria de menina, tocando as coisas que ele pedia. (FM, p. 132)

Ao repetir as mesmas tarefas, Amélia obedece às ordens do pai, do marido, e, muitos anos mais tarde, do cangaceiro António Silvino, quando este invade o engenho ameaçando todos os que aí se encontram. Há uma reprodução de gestos que já se julgavam esquecidos, mas que fazem parte de si, da sua submissão:

Este bicho ainda toca? Toca uma coisinha para a gente ouvir. Onde está a moça da casa para tocar? Velha, toca um baiano.

D. Amélia sentou-se no tamborete.

– Velha, toca um baiano.

As mãos finas de D. Amélia bateram no teclado. Um som rouco encheu a casa. E uma valsa triste começou a sair dos dedos nervosos de D. Amélia. Os cangaceiros pararam para ouvir. A música triste, dolente, tropeçava de quando em vez na memória de D. Amélia, mas rompia a dificuldade e espalhava-se pela sala. (FM, p. 220)

Não obstante a sua “educação muito fina” (FM, p. 38), o seu “ar de rainha” (FM, p. 38), a personagem não escapa ao destino materno. Abandonando a prisão dourada da sala, repete a história da mãe e retorna à cozinha, pois o percurso descendente do marido a isso a obriga: “agora era Amélia que, na cozinha, mexia as tachadas de angú, nas panelas dos negros. As mãos finas de D. Amélia tomaram o lugar das mãos grossas de D. Mariquinha” (FM, p. 145). Neste excerto, está presente uma ideia de circularidade que vem confirmar o destino feminino comum. Sobre o percurso de Amélia, Rita Felix Fortes tece as seguintes considerações:

Sua formação cultural, em sintonia com os projetos de ascensão social de seu pai, fora uma forma de equilibrar a exiguidade de suas terras e a falta de lastro histórico do sobrenome da família. Ela dera um grande

salto cultural se comparada à mãe e às demais senhoras da várzea, mas esta educação não tem grandes efeitos práticos, ao contrário, assim como o piano, é, apenas, mais um adorno da ascensão idealizada pelo capitão Tomás para distanciá-lo da sua antiga condição social. A educação da filha e seu piano – bem como, posteriormente, o cabriolé do genro – funcionaram como “marcas de distinção”.

A educação de D. Amélia destaca-se, apenas, pelo aparato social do piano e por um certo traquejo, realçado pela absoluta falta de formação letrada das demais senhoras do romance. Passado o furor da sua chegada do Recife e arrefecida a aura de encantamento provocada pelo marido vistoso e proprietário de cabriolé, a trajetória de D. Amélia se aproxima cada vez mais da de sua mãe.<sup>41</sup>

Os tempos mudam, mas a mulher retorna sempre ao mesmo espaço e funções, numa perpetuação de movimentos que não conduz a qualquer renovação, que não apaga a dor transmitida de geração em geração. Fechada sobre si mesma, a sociedade patriarcal açucareira, tal como é retratada na obra, não dá espaço à mulher, confinando-a a limites que já não estão de acordo com os novos tempos e que não lhe permitem uma renovação vital. A condição da mulher na sociedade encontra-se enraizada numa ideologia comum. Da mesma forma que as esposas se submetem, os maridos não esperam delas senão a sujeição, o próprio espaço do lar abrangido pelo seu poder. Diz Maria Inácia d'Ávila Neto:

A mulher dona-de-casa, com todos seus afazeres domésticos, cuidados com a criadagem, supervisão, enfim, de todo funcionamento doméstico, parece ter sido o papel preponderante da mulher branca senhora de fazenda, embora alguns autores se refiram, por vezes, a uma vida ociosa. A esse propósito comenta Saffioti: “O que era universal na sociedade escravocrata brasileira, quer a mulher desempenhasse papéis úteis, quer levasse vida ociosa, era a aceitação, por parte do elemento feminino, da completa supremacia do homem sobre a mulher no grupo familiar e na sociedade em geral. Todo processo de socialização da mulher encaminhava-se para essa submissão.”<sup>42</sup>

As ordens dadas a Amélia demonstram esse poder do homem no espaço feminino. Mas o texto fornece-nos exemplos mais flagrantes no discurso de Mestre Amaro: “Nesta casa mando eu. [...] Isto é casa de homem.” (FM, p. 17); “Vai cuidar das tuas obrigações. Me deixa, mulher.” (FM, p. 70).

<sup>41</sup> Rita Felix Fortes, “Do afã à insolvência”, *op. cit.*, p. 44.

<sup>42</sup> Maria Inácia d'Ávila Neto, *O autoritarismo e a mulher: o jogo da dominação macho-fêmea no Brasil*, Rio de Janeiro, Achiamé, 1980, p. 47.

Adriana, esposa do capitão Vitorino, distingue-se das restantes mulheres casadas no que diz respeito à liberdade de movimentos. Não se encontrando limitada ao lar e à cozinha pelo trabalho que realiza – a castração de frangos – Adriana movimenta-se por diferentes espaços e, tal como o marido, percorre vários locais e contacta com muita gente. Ao contrário de Amélia, presa ao espaço do Santa Fé, e de Sinhá, presa à casa de mestre Amaro e espaços circundantes, Adriana é um elo de ligação entre diferentes mundos. No entanto, também ela está sujeita às regras de distinção masculino/feminino que vigoram no universo de *Fogo morto*. Podemos verificá-lo na forma como Vitorino se lhe dirige: “Mulher, não se meta nestas coisas. Isto é para homem.” (FM, p. 230); “Vai para a tua cozinha e me deixa na sala.” (FM, p. 243).

Assim, independentemente das suas origens, do seu estatuto social, as esposas de *Fogo morto* partilham um destino com características comuns: o casamento por conveniência; a função de gerar vidas e dar continuidade à família; a limitação espacial; as funções pré-estabelecidas há várias gerações. Nestes elementos, encontramos a sua exterior submissão à sociedade.

Contudo, e apesar dos elementos que espelham a sua sujeição, num mundo em mutação, em movimento, onde antigos valores e maneiras de ser já não têm lugar, a principal função da mulher acaba por ser outra: proporcionar aos homens o último reduto de segurança num modo de vida que se desmorona. E é nesta função que a sua inferioridade social se revela, em grande parte, enganadora: as mulheres servem-se das máscaras de submissão que lhes são impostas pela sociedade de forma a sustentar a ilusão masculina de segurança, a ilusão de que os homens ainda são os donos dos seus destinos.

Tendo como uma das regras de comportamento feminino a redução ao silêncio, as mulheres desenvolvem uma intensa vida interior que lhes permite ter um olhar mais lúcido e racional sobre o universo em que estão inseridas. A derrocada da tradicional sociedade açucareira perante os novos rumos abertos pela modernidade é apreendida por estas mulheres, não com a revolta vã, a ilusão vazia de que se pode lutar quando já se está vencido, mas sim com a consciência de que se chega ao fim de um caminho, de que o passado jamais regressará. As reflexões de Sinhá demonstram este facto: “Não queria pensar no passado: para que se voltava para o tempo distante, para os dias que se perderam, para vida que era toda morta? Lá dentro estavam os seus tormentos.” (FM, p. 89).

Para Sinhá, pensar no passado é inútil, pois este está morto, perdido. A vida é o presente e “os seus tormentos”. Da mesma forma, Amélia sabe que o passado está morto e que o presente encerra em si a semente da morte, não se adivinhando qualquer futuro para a sua família:

Via-se moça, com o pai vivo, deitado no marquezão, amando as suas

músicas, adorando a filha. Via-se com Lula embriagado pelo amor, tão cheio de carinho, o seu marido querido. Voltavam-lhe imagens que eram a grandeza da sua vida. Tudo se fora. (FM, p. 154)

Era o fim que ela não esperava que chegasse assim. (FM, p. 214)

D. Amélia fechou a porta da cozinha. Dentro de sua casa havia uma coisa pior do que a morte. Não havia vozes que amansassem as dores que andavam no coração do seu povo. Viu a réstea que vinha do quarto dos santos, da luz mortiça da lâmpada de azeite. Caiu aos pés de Deus, com o corpo mais dóido que o de Lula, com a alma mais pesada que a de Neném.

Acabara-se o Santa Fé. (FM, p. 175)

A mulher é quem alberga todas as dores deste mundo em queda, pois só ela tem consciência do seu fim. Nas reflexões de Adriana pode verificar-se a diferença de perspetiva entre homens e mulheres no que diz respeito a esta questão:

Era já de tarde. A casa-grande do Santa Fé tinha o sol em cima da cal encardida das suas paredes. A luz do dia ainda ficava pelo portão sujo, iluminando as cornijas azuis. 1850. O capitão Tomás... Depois a grande seca, toda a família de Sinhá Adriana morrendo de fome. D. Amélia, muito moça, entrando pela casa do engenho para levar comida para os retirantes. O piano tocava nas tardes como aquela. A boa música de D. Amélia lavava mágoas e dores. Tudo se fora na enchente do tempo. Luís queria levá-la para o Rio. Não podia ficar ali para ver a desgraça de tudo. Vitorino não tinha consciência para sofrer. Não sofria, não era capaz de sentir que tudo se acabara, que eles em breve veriam o fim da família que fora tão grande, tão cheia de riqueza. (FM, pp. 208-209)

Com efeito, encontram-se nos protagonistas de *Fogo morto* duas atitudes distintas: a revolta estéril de mestre Amaro e o alheamento de Lula e Vitorino. O senhor de engenho e o capitão, cada um à sua maneira, fogem do presente refugiando-se em valores que já não têm lugar, sejam eles a ostentação de uma nobreza que já não existe ou o altruísmo cavaleiresco numa época em que o interesse próprio fala mais alto.

Apenas as mulheres se apercebem deste mundo em derrocada com olhos no presente. O passado é, para elas, somente um termo de comparação que realça de forma mais profunda a ruína atual. Não é só o passado que está morto, a morte encontra-se no presente. A falta de renovação (quer no que diz respeito às formas de vida, quer no que diz respeito à família) leva a uma repetição estéril, algo que não dá frutos e que, no seu carácter circular, abriga o germe da morte. Nos pensamentos de Amélia está presente este aspeto:

Eram os mesmos. Neném e ela traziam as mesmas jóias, aqueles trançelins, aqueles anéis que lhes tomavam os dedos das mãos. Lula não deixava que saíssem de casa sem as jóias. Lá ficavam no mesmo canto da Igreja, ajoelhados no mesmo lugar. O negro vinha-lhes trazer as almofadas de seda, e o cabriolé esperava-os ao lado da matriz. Voltavam, como faziam há anos, depois do carro seguir até à frente da casa da Câmara e retornar, correndo pela rua grande da vila, com o mesmo povo a olhar para a família do Santa Fé, que não dava confiança à gente do Pilar. (FM, pp. 170-171)

A repetição da palavra “mesmo” (nas suas variantes “mesmos”, “mesmas”) reforça a ideia da circularidade, da falta de renovação como um prenúncio de morte. E Amélia dá-se conta da morte que se avizinha:

Tudo havia passado. Tudo era agora aquela mansidão, a pobreza de uma casa-grande que se escondia das visitas dos outros. Sim, todos ali viviam a esconder-se dos ricos e dos pobres. E ela mesma é que mais força fazia para que vivessem longe de tudo. Lula era como se não soubesse das dificuldades por que passavam. Só ela tinha os olhos para ver o Santa Fé como estava, na petição de miséria em que vivia. (FM, p. 169)

As mulheres que, também elas, se limitam a repetir quotidianamente os mesmos gestos, seguindo regras centenárias de submissão feminina, estão a cumprir a sua principal função nesta época de decadência: a preservação do orgulho masculino, a única coisa que resta a estes homens depois de tudo perder. Só a repetição confere uma certa estabilidade a um mundo que muda a uma velocidade que estes homens já não conseguem acompanhar. Na reprodução quotidiana das suas funções, as esposas criam a ilusão de que nada mudou, uma ilusão que permite aos maridos continuarem a viver sem se aperceberem de que, fora dos muros do seu lar, fora do casulo em que estão encerrados, o mundo já não é o mesmo.

As mulheres são, assim, aquelas que amparam seres que são como moribundos na sua última agonia, seres que não se apercebem que estão a morrer e que lutam em vão por uma vida já perdida. Cabe-lhes a elas simularem a segurança de um mundo que já não a possui, de forma que os seus parceiros não percam a única coisa que sobrevive: o orgulho de homens de um tempo ancestral. Mas esta função não se revela apenas no cumprir das tarefas quotidianas. A própria essência de ser mulher na sociedade açucareira patriarcal pressupõe aspetos como a privação da palavra e a consciência do lugar subalterno que se ocupa na sociedade. Ambos serão utilizados por estas esposas em prol da ilusão masculina de segurança.

Em relação às tarefas atribuídas às mulheres de acordo com o seu estatuto socioeconómico, já referimos alguns elementos, nomeadamente no que diz

respeito às tarefas de Sinhá e Amélia, diferentes pela diferença de estatuto social que existe entre as duas, mas semelhantes na sua motivação: a mulher é alguém que deve cumprir o que lhe é atribuído sem ter o direito de se recusar a fazê-lo.

A privação da palavra é algo que se pode verificar desde o início da obra. À mulher não é concedido o dom da palavra, o direito de se expressar, de participar nas conversas masculinas. A seguinte frase do capitão Vitorino dá conta dessa situação: “Comadre, isto é conversa para homem. Negro e mulher não têm que se meter” (*FM*, p. 53). Confirmando o seu estatuto de ser à margem, sem qualquer direito, a mulher é equiparada ao negro, alguém que, apesar de longe da época da escravidão, vive subjugado pelas tarefas e/ou preconceitos impostos pelos seus antigos senhores. Sinhá reflete sobre este aspecto da opressão à mulher: “Tudo sofrera calada, como escrava, sem direito a levantar a voz, a dar uma opinião para resolver uma coisa” (*FM*, p. 47).

Adriana, mais uma vez, se destaca de Amélia e Sinhá, não se limitando a refletir, a guardar para si os seus pensamentos. Esta esposa demonstra ser uma mulher lúcida, racional, que não teme dar a sua opinião ou denunciar as injustiças, assemelhando-se ao marido. É o próprio capitão Vitorino que a caracteriza como “Mulher teimosa, de vontade, de opinião” (*FM*, p. 28). A personagem tenta contrariar os preconceitos desta sociedade castradora através da sua lucidez, não temendo criticar aquilo que considera estar errado. As calúnias em relação a mestre Amaro disso são prova. Adriana não receia ir contra a opinião comum, afirmando-se na defesa ao compadre:

- Comadre Adriana, o povo está falando muito do mestre José Amaro.
- Falando de que, comadre?
- Estão dizendo que ele está virando lobisomem.
- Não vou atrás disso. Aonde já se viu uma coisa destas? O meu compadre José Amaro é homem de trabalho, de juízo acertado.
- Estão dizendo, comadre, que aquele amarelão dele é que faz o mestre correr de noite como bicho danado.
- Comadre, eu lhe digo uma coisa: todo este faloço é de gente que não tem o que fazer. (*FM*, p. 38)
- Sinhá Margarida, não gosto de falar nestas coisas. Gosto muito do meu compadre, a comadre Sinhá é uma santa.
- Não estou dizendo nada de mais. Eu vi ele, mais de uma noite, por aí, feito um lesa; o que é que quer um homem assim de noite, sinhá Adriana? Eu vou indo, senão escurece.
- E saiu irritada com a negra. Era só o que faltava, imaginar o seu compadre solto pela noite, como um bicho com o diabo no corpo. (*FM*, p. 41)

- D. Adriana, a senhora não acredita porque não quer. Encontraram deitado no chão com a boca cheia de terra.
- Nada, Margarida, tudo é invenção do povo.
- Invenção, D. Adriana? Eu que mais de uma vez tenho visto o homem, solto por aí fora, sem destino. Fazendo o que? Só queria que a senhora me dissesse o que quer mestre José Amaro lá para as bandas do rio, vagueando como alma penada.
- Margarida, o meu compadre é homem de muito capricho, de muito génio. O que ele faz qualquer um faria. Trabalha o dia inteiro, e quando é de noite vai dar uma caminhada para espichar as pernas. (FM, p. 82)

Mas, Adriana não se limita a dar voz às injustiças, tentando eliminar preconceitos irracionais. Toma a palavra para criticar e enfrentar o próprio marido quando considera que este está errado:

- D. Amélia, a senhora não tenha cuidado, eu vou dar cobro a isto. Vitorino não se emenda. Leva a vida neste fuchicado dos diabos. (FM, p. 40)
- Ela às vezes perdia a paciência, era bruta para com o marido. (FM, p. 42)
- Ele havia chegado da rua e Adriana apareceu-lhe com uma cara aborrecida. Ele já conhecia aquele jeito dela.
- Que diabo é o que tens, minha velha?
- Não estou para deboche.
- Se é ciúme pode te aquietar, estou de tempos acabados.
- Vitorino – gritou-lhe a mulher – acaba com essas marmotas. Tu tens um filho de posição, deixa de estar fazendo vergonha a Luís. (FM, p. 207)

A palavra forte de Adriana complementa-se, na obra, com o silêncio introspetivo – o seu próprio silêncio em determinadas situações, o silêncio de Sinhá e Amélia. De facto, a palavra feminina e a sua ausência formam uma única unidade, pois o silêncio das mulheres não é vazio. Pelo contrário, o que se verifica na história é que a palavra masculina é que é estéril – os insultos e impropérios de Vitorino, Lula ou José Amaro não obtêm qualquer fruto, aumentando antes o seu desespero e angústia interiores e realçando a sua impotência. Durval Muniz de Albuquerque Júnior diz o seguinte:

Os homens em *Fogo morto* parecem ter uma necessidade constante de verbalizar que são machos, como se estivessem à procura de convencer aos outros e a si mesmos. Tornam-se mais opressivos e autoritários nas suas relações com os seus familiares quanto mais impotentes e submissos se encontram socialmente. Mostram-se agressivos e prepotentes com aqueles que julgam fracos e inferiores como uma forma de compensar o crescente enfraquecimento e declínio social. Quanto mais se sentem

infelizes, acuados pelas transformações que vêm ocorrendo na sociedade e nas relações de género, mais agressivos se tornam. A crescente perda de poder, de autoridade, de mando, a desonra, o rebaixamento são vividos por estes homens como se fosse o fim do convívio social, da civilização, pensada até então como naturalmente masculina.<sup>43</sup>

O silêncio das esposas é aquele que é cumprido por obediência a normas sociais, mas que esconde um mundo de reflexão interior e de lucidez, estranho aos seus parceiros. Por detrás da presença silenciosa que assegura o conforto masculino, a ilusão de que pelo menos neste aspecto o seu mundo continua o mesmo, as mulheres agem, contrapondo a sua ação fértil à estéril palavra do homem. Em vários pontos da narrativa, podemos verificar que a ação sem palavras da mulher funciona como uma resposta à inútil palavra masculina:

Aí o mestre José Amaro levantou a voz. – Nesta casa mando eu. Quem bate sola o dia inteiro, quem está amarelo de cheirar sola, de amansar couro cru? Falo o que quero, seu Laurentino. Isto aqui não é casa de Vitorino Papa Rabo. Isto é casa de homem.

As mulheres foram-se levantando da mesa. (*FM*, p. 17)

– Não admito. Filha minha não trabalha mais para aquela gente. Não faz bordado, não.

Marta abandonou a janela e D. Sinhá, como se não tivesse ouvido nada, foi fazendo as suas compras. (*FM*, p. 50)

O mestre escutava o choro da sua filha, lá para dentro. Chamou pela mulher. Queria saber porque era tudo aquilo.

– Tu ainda pergunta, homem de Deus? Tu não gritaste para ela sem precisão?

– Eu dei pancada naquela pamonha? Diga, mulher, eu bati naquela le-seira?

A velha Sinhá não lhe deu resposta. Sumiu-se, e com pouco mais chamou-o em voz alta:

– Zeca, vem comer. (*FM*, pp. 51-52)

A ação feminina e a sua presença silenciosa dão aos homens a ilusão de que nada mudou, de que ainda é seu o poder e o chão que pisam. Continuando a repetir os mesmos gestos quotidianos, a calar os seus sentimentos, a esconder a sua perceção da mudança, a esposa prolonga a vida do marido, preservando-o da morte iminente, salvaguardando os últimos vestígios de um mundo que está prestes a desaparecer. Quando os homens se perdem na revolta ou na alienação, é às mulheres que cabe assegurar a firmeza do que

<sup>43</sup> Durval Muniz de Albuquerque Júnior, “De fogo morto: mudança social e crise dos padrões tradicionais de masculinidade no Nordeste do começo do século XX”, *op. cit.*, p. 15.



resta, sem que eles se apercebiam de que o fim está próximo. São as suas ações sem palavras que permitem amparar a inércia masculina, tornando-se, assim, as mulheres o sustentáculo de um mundo que já teria ruído sem a sua intervenção.

Este aspeto é especialmente flagrante na ação de Amélia. Remetendo-se ao silêncio e não esquecendo nunca a sua condição de mulher, Amélia começa a tomar decisões que caberiam ao marido e que permitem a sobrevivência do Santa Fé:

Fora ela quem, às escondidas de Lula, mandara comprar, com dinheiro que tinha guardado, uma parelha de éguas no Gurinhém. E assim puderam fazer aqueles sessenta pães de açúcar que deram um preço compensador, e descarregar as dez sacas de lã que conseguiram alguma coisa para o plantio de cana daquele ano. Ela nunca, em sua vida, tivera tempo para pensar naquelas coisas. Agora, só ela pensaria no Santa Fé. Lula parecia um homem que não tinha tempo para olhar o engenho. E pelas suas mãos começavam a passar as contas dos trabalhadores. Eram férias pequenas dos eitos de cinco homens. Mas, mesmo assim, o engenho moía. Uma vez, quando se furara a tacha do cozinhamento, alarmara-se. O mestre de açúcar foi ele mesmo ao Santa Rosa e trouxe de lá o auxílio necessário. Lula não sabia destas coisas. Se não fossem as suas galinhas, não teria recursos para, no Inverno, mandar o bolieiro Macário fazer a feira no Pilar. O marido, se soubesse que ela vendia ovos para a Paraíba, a Neco Paca, daria o desespero. A sua criação dava-lhe este auxílio. Sempre gostara de tomar conta das suas galinhas. E agora era delas que se servia. Às segundas-feiras, chegava ali o comprador e as dúzias de ovos pagavam-lhe os quilos de carne verde da feira do Pilar. Nos tempos de seu pai, a despensa vivia cheia. Mas não pensava no passado. Tinha a sua vida difícil para viver. Pedira a Neco Paca para não falar a ninguém do seu negócio. Seria muito triste que soubessem, na várzea, que a senhora de engenho do Santa Fé sustentava a família com dinheiro de vendagem de ovos. Aquilo era muito bonito quando não havia necessidade dentro de casa, quando a senhora de engenho trabalhava como brinquedo, como aquela D. Emília do Oiteiro, que ganhou um dinheirão vendendo cocada para os cassacos da estrada de ferro. Todos achavam muito bonito o seu esforço, era muito louvada pela força de vontade. Mas se soubessem que a senhora de engenho do Santa Fé vendia ovos para sustentar a casa-grande, fariam mangação. Não, bastavam as histórias que correram por toda a parte sobre o tiro de Lula na besta. Bastava a desgraça de ter uma filha debochada pela canalha. Neco Paca era homem sério. Ali ele vinha com o seu cesto para levar a mercadoria. Deus a livrasse que Lula soubesse de uma coisa daquelas. O orgulho de Lula era uma doença que nem a devoção curaria. Um senhor de engenho sustentado pelo trabalho de sua mulher! (FM, pp. 169-170)

Nos mínimos gestos, palavras ou silêncios, todas estas esposas demonstram a dolorosa consciência de qual é o seu lugar na sociedade, das regras que não devem transgredir para preservar o orgulho masculino. A atitude de Amélia é exemplo desta consciência que também a sua mãe demonstra ao tomar o engenho sob as suas ordens:

E o capitão na rede de varandas compridas, no seu silêncio desesperado. Não ficaria mais bom, pensava a mulher. Estava morto para sempre. Via que o genro não seria o homem para botar as coisas para a frente. Então D. Mariquinha do Santa Fé resolveu dar as ordens no seu engenho. Custara-lhe muito tomar aquela decisão. Era urgente. Ela bem vira, no decorrer da safra, que o genro não acudia às necessidades do engenho. Ela vira o caso do mestre de açúcar Nicolau, um negro de primeira ordem, que o Lula mandara surrar sem necessidade. Não gostava de ver negro apanhar assim, por qualquer coisa. Era contra o sistema do major Ursulino de Itapuá, judiando com a escravatura. Não. Chamara o genro para pedir que não continuasse a castigar os negros, como fizera com Nicolau. E o Lula aborreceu-se. Amélia apareceu de cara fechada. Não se importava com brigas de filhos. E assim tudo começou a depender das ordens de D. Mariquinha. Era a senhora de engenho que vendia o açúcar aos cargueiros de Itabaiana. Às vezes, pedia ao genro para tratar de negócios no Pilar. E lá saía ele de cabriolé, enchendo o mundo com o toque das campainhas. Agora, D. Mariquinha pouco saía para as missas do Pilar. Ali, em casa, olhava por tudo, ordenava tudo. Os negros vinham tomar-lhe a bênção, de manhã e à noite, o feitor chegava-se para pedir ordens.

O Santa Fé não seria aquele da saúde do capitão Tomás, mas ia andando com a energia da mulher de expediente de homem. Aquilo dera que falar. Com um genro dentro de casa, a velha Mariquinha preferira ser o homem da família. (*FM*, pp. 138-139)

As mulheres surgem, deste modo, como os seres mais fortes e lúcidos desta obra. Os homens, escondendo-se por detrás de palavras inúteis, presos a um passado que já morreu, mostram-se frágeis e impotentes perante as mudanças que se fazem sentir. Quando a sua máscara feita de palavras cai, nada mais são do que crianças perdidas num mundo que não reconhecem, um mundo onde já não se conseguem encontrar.

Não será por acaso, que os três protagonistas masculinos surgem em semelhantes cenas de queda, cenas em que, feridos por realidades contra as quais as palavras se revelam impotentes, os homens são devolvidos à condição de meninos nos braços da mãe. Um bom exemplo é a situação em que Vitorino é agredido e a mulher cuida dele:

O marido gemia na rede.

– Já vou Vitorino.

Enxugou os olhos e foi para a cozinha preparar o café. Gemia o seu pobre Vitorino. Se Luís estivesse ali, o pai não sofreria uma desfeita daquelas. Desejou que o seu filho aparecesse no Pilar, fardado, forte, e fechasse a rua como um furacão. Desejou que ele vingasse o sangue de Vitorino, do pai ofendido, batido como um cão.

– Adriana, vem cá.

Correu para perto do marido. Corria-lhe um fio de sangue do rosto. Era um homem branco, era um homem bom, uma criança sem juízo, e um desgraçado fazia aquilo com ele.

O Coronel José Paulino não era seu parente? Porque deixava que fizessem aquilo com Vitorino? Não, ninguém, ninguém vingaria o seu marido surrado. Só Luís, o seu filho, que era marinheiro, que era forte, que sabia brigar, poderia dar um jeito. Só Luís lavaria o seu peito da grande mágoa. Vitorino dormia como um justo. Foi buscar um lenço e cobriu o pobre marido. Era um menino de cabelos brancos. E devagar, como se fosse ninar um filho para dormir, começou a balouçar a rede, onde o corpo grande de Vitorino Carneiro da Cunha repousava como num berço. (FM, p. 46)

As palavras “criança sem juízo”, “menino de cabelos brancos”, “filho”, e “berço” realçam a relação que se estabelece entre as duas personagens, a relação entre uma mãe sofredora e um filho que, não tendo percepção dos perigos que o rodeiam, se magoa. Em *Fogo morto*, é esta a relação entre as esposas e os maridos – mulheres que sofrem perante as feridas da alma dos seus homens, que tentam protegê-los e cuidar deles quando eles caem. Contudo, na mesma situação de queda que se vê exemplificada em Vitorino, Amélia demonstra pelo seu marido uma compaixão que se encontra mesclada de repulsa:

Mas tudo poderia passar, desde que Lula não entrasse nas cóleras que o matavam com aqueles ataques. Para ela era mais que sofrer a morte, ver o marido caído no chão, como um demónio, de olhar de vidro, de mãos crispadas, com aquela baba que lhe metia um nojo que não podia conter. (FM, p. 173)

Viu que ia suceder a desgraça que há muito não presenciava. O marido caiu com todo o corpo [...]. O marido torcia-se no ataque. [...] Lula voltara a si, em pouco tempo, e ela, pela primeira vez na vida, viu lágrimas nos olhos de seu marido. Chorou também. [...] Viu lágrimas nos olhos de Lula. Também ele havia sido insultado, como um camumbembe sem valia. – Amélia, muito mais sofreu o Salvador. Amanhã, vai ele subir para a cruz, amanhã vai ele, hem, sentir o coração varado pela lança, vai ele, hem, Amélia, morrer pelo mundo.

A voz de seu marido era tão frouxa que ela não percebia quase as palavras que lhe saíam da boca que vira com baba nojenta. (*FM*, p. 174)

Também Sinhá partilha do mesmo sentimento de repulsa pelo marido:

Então a velha Sinhá viu o que nunca vira em sua vida: Zeca num pranto de menino apanhado. O soluço rouco do marido era um partir de coração. Parada, ficou olhando para aquilo enternecida. Ele não podia falar. Só tinha os olhos para exprimirem a dor profunda. Por fim, num esforço medonho:

– Sinhá, ela está doida.

Não pôde chegar-se para perto do marido. Aquele cheiro de sola, aquela inhaca dos princípios do casamento encheu a casa inteira. Um nojo terrível tomou conta dela. Era como se estivesse pegada a um defunto fedendo. E começou a engulhar com uma violência que não podia conter. Os soluços do marido, a cara horrorosa, as lágrimas, tudo para ela tinha um cheiro que matava. Fugiu para a cozinha. Cantavam os galos no po-leiro como se fosse de madrugada. O estômago doía-lhe muito forte, os vômitos amargavam-lhe na boca. (*FM*, p. 93)

Em ambas as situações, as mulheres são confrontadas pela primeira vez com a queda da máscara masculina. Já não são os homens que utilizam as palavras como arma, que são donos das suas vidas, são apenas crianças que choram, porque a vida os feriu. Diz Durval Muniz de Albuquerque Júnior:

momentos de consciência extrema do desmanchamento de uma forma de ser homem, da crise de identidade masculina são marcados, neste romance, pelo choro masculino. Chorar só era permitido às mulheres, por ser demonstração de fraqueza e debilidade. Quando um homem chegava a chorar é porque estava acabado, estava no fim, sua macheza estava se esvaindo.<sup>44</sup>

Além da compaixão e da repulsa, a fraqueza de José Amaro desperta ainda em Sinhá um sentimento adormecido de poder, de superioridade.

A velha Sinhá chegou ao quarto para ver o marido. Dormia de boca aberta, com os olhos semicerrados. Foi procurar um lençol para cobri-lo. [...] E ali, em frente do marido, que ela temia como a um duro senhor, sentiu-se mais forte, mais dona da sua vida. Zeca abriu os olhos, olhou para ela como se quisesse esmagá-la, com uma raiva de demônio. (*FM*, p. 82)

---

<sup>44</sup> *Ibidem*, p. 18.

A intuição de que as mulheres têm mais poder sobre a sua vida do que aquele que eles lhes querem reconhecer justifica o receio escondido que os protagonistas demonstram várias vezes ao longo da obra. Lula tem esse sentimento quando vê Amélia a rezar após o seu ataque de fúria:

Seu Lula voltou para o quarto dos santos. Lá encontrou Amélia tirando o terço. Havia velas acesas no oratório. O que pediria Amélia, naquele instante, a Deus? Ficou parado sem saber se devia ajoelhar-se ou voltar para a sala de visitas. Ouvia bem o *Padre Nosso*, na voz de sua mulher, a *Ave Maria*, o tom triste, magoado como Amélia puxava as orações para as duas negras responderem. Quis ficar ali, mas uma coisa secreta lhe dizia que tudo aquilo era contra ele. A mulher rezaria para que Deus não lhe desse forças para defender a sua filha do casamento ruim. Era que todos de casa se voltavam para destruir o seu poder. [...] Fazia-lhe mal a voz da mulher; aquela voz mansa pediria a Deus e à Virgem para que ele ficasse sem a filha amada. Com pouco mais, tudo parara. As luzes das velas do santuário apagaram-se. A mulher recolhera-se ao quarto, bem segura de que Deus lhe daria tudo contra ele. (*FM*, p. 63)

A mulher, ser desconhecido, ser que abriga dentro de si palavras e sentimentos secretos, é vista como o inimigo dentro do próprio lar. Só quando a segurança de Lula em relação à mulher é abalada é que este tem um vislumbre da verdadeira situação em que se encontra. A mulher é o último alicerce deste mundo que se destrói perante os seus olhos e, quando este alicerce é minado pelos seus temores, a realidade apresenta-se em toda a sua amargura.

Deixou-se ficar no marquês da sala. Era ali que o sogro descansava, era ali que, nas tardes, nas tardes de sol brando, ele ouvia Amélia ao piano. Tudo se sumira. Era como se todo o mundo que ele pisara com os pés, que vira com os seus olhos, que pegara com as suas mãos, se perdesse num instante. E ele ficasse ali só, sem ninguém, incapaz de ouvir, incapaz de ver. Estava morto, tão morto como nos instantes de treva dos ataques que lhe quebravam o corpo, que lhe arranhavam a alma com garras de ferro. (*FM*, p. 63)

Também José Amaro, como foi visto, receia este inimigo feminino que presente abalar a sua última segurança:

A velha Sinhá levou a comadre para conversar para o interior da casa. O mestre José Amaro escutava o sussurro das vozes em conversa baixa. De repente veio-lhe uma vontade de dizer o diabo àquelas mulheres. Para que aquele falatório, um bate-boca que não tinha fim? O mestre

José Amaro dera agora para sofrer de ímpetos, de desejos violentos. (*FM*, p. 43)

Ouvia a voz de sua mulher falando baixinho. Não podia mais suportar aqueles cochichos. Tudo parecia que era uma trama contra ele. Teve vontade de gritar. (*FM*, p. 64)

O universo feminino, que o homem tenta limitar, passa a ser visto como uma ameaça, o silêncio imposto às mulheres funcionando como algo mais perigoso do que qualquer palavra. Os próprios impropérios que lhes são dirigidos acabam por ter como finalidade última o preenchimento de um silêncio que se torna incómodo, ameaçador.

Sinhá, que inicialmente utiliza o silêncio como uma forma de defesa<sup>45</sup>, apercebe-se de que este também pode ser usado como arma:

Doía mais a palavra mansa de Sinhá, aquele falar de seda que parecia cortá-lo como a sua quicé afiada. A velha fugia dele, já não o procurava para lhe falar, para trocar ideias sobre Marta. [...] Quando falava com ele era como se tratasse com um inimigo. Nunca mais o olhara de frente, nunca mais ouvira da sua boca aquele *Zeca!* (*FM*, p. 98)

Tinha receio de sua mulher. Era sua inimiga. Porque? O que fizera para aquele ódio terrível de Sinhá? Desde aquela noite da surra de Marta que ela ficara daquele jeito, sem falar em casa, de cara fechada, cuidando das coisas como uma criada. [...] Conversavam muito no quarto dos fundos. Só, muito só, na sua vida. (*FM*, p. 111)

A velha, para o seu lado, não falava com ele. Desde que chegara da casa da comadre, que só fazia cuidar das coisas da casa. Era como se ele não vivesse. (*FM*, p. 201)

Por esta capacidade de transformar o silêncio em arma, pela lucidez que lhes permite ver a realidade tal como ela é, pela coragem de criarem as bases do seu lar, da sua vida, e manter essas mesmas bases como único porto seguro para os seus companheiros, quando tudo o resto se desmorona, pode-se afirmar que as mulheres são, em *Fogo morto*, a força que se esconde na sombra, o poder silencioso num universo masculino decadente dominado pela palavra estéril. No entanto, a força demonstrada pelas mulheres da obra concretiza-se de forma diferente no que diz respeito às esposas dos três protagonistas, determinando quer o seu destino, quer o dos maridos.

Assim, relativamente a Sinhá, esta surge, tal como as outras esposas, como aquela que cria o seu mundo, que é a base silenciosa do lar:

<sup>45</sup> “Não lhe falava para não sofrer as suas más-criações” (*FM*, p. 47).

Aquela era a sua casa, aquelas as suas flores, tudo aquilo ela tinha como coisa da sua existência. Veio-lhe um amor desesperado por tudo. Mirou demoradamente a cerca que fizera com as baionetas, o chiqueiro dos porcos, os pés de roseiras que plantara. Tudo viera das suas mãos. Poderia perder tudo aquilo? (*FM*, p. 90)

No entanto, quando a filha, único motivo que “a prendia ao mundo”, que “lhe dava coragem para viver” (*FM*, p. 47), é dada como louca e afastada do lar, este mundo edificado pelas suas próprias mãos deixa de ter qualquer valor para ela. O comportamento colérico do marido e a sua palavra violenta deixam de ser suportáveis. Quando Sinhá cede às lágrimas e liberta as palavras, partilhando os seus sentimentos com Adriana, começa a ruir o último pilar que sustenta o mundo de José Amaro:

Aí as lágrimas correram dos olhos da velha Sinhá. Quis conter-se e não teve forças, um soluço estrangulado foi um grito no silêncio da casa.

– Eu não tenho com quem me abrir. Vivo nesta casa sem uma criatura que me console. (*FM*, p. 86)

– Estou falando porque preciso tirar isto de dentro de mim. Eu quero que isto desapareça de uma vez, suma-se da minha mente. A senhora não avalia o meu sofrimento. É esta filha doente, é este marido. (*FM*, p. 87)

Ao quebrar o silêncio, Sinhá liberta de dentro de si os sentimentos ocultos: a dor, o temor, o ódio.

A comadre não falava mais com o marido. Era uma vida pior que a sua. Viver uma criatura dentro de casa, com raiva, com nojo da outra. A comadre por mais de uma vez lhe confessara os seus sentimentos. Não podia olhar para o marido que não visse a filha, naquela noite da surra, a filha apanhando como um cachorro. Não estava na sua vontade. Via no marido a causa de tudo. (*FM*, pp. 210-211)

No momento em que Sinhá abandona definitivamente o lar, José Amaro apercebe-se de que já nada lhe resta, de que o seu caminho tinha chegado ao fim, o seu mundo tinha terminado:

O mestre estava sozinho. Naquele dia, a velha arrumara os trastes e fora-se para a casa do compadre Vitorino. Vendo-a sair de casa, quis-lhe falar e teve medo. Havia em Sinhá um ódio que ele sabia maior que tudo. [...] Quem visse o mestre, na quietude em que ficou, não podia imaginar o que andava por dentro dele. Estirou-se na rede, e não quis saber de nada. O negro Passarinho ainda procurou dizer-lhe alguma coisa e não lhe deu resposta. Tinha parado o mundo para o mestre. Viu a mulher com a trouxa à cabeça e não conseguiu uma palavra que

o aproximasse de Sinhá. Ele bem sabia que era mais que morto para sua mulher. Mas ficara triste. Ainda havia no seu coração uns restos de ternura que nunca pensara. Só, na casa que fora do pai, onde vivera e trabalhara a vida inteira, era agora mais desgraçado do que imaginara. Para ele, não havia outro remédio, devia desaparecer, fugir, não ficar um dia mais naquela terra que o desprezara. O negro Passarinho botava a criação para o poleiro. Fora-se Sinhá, que ele imaginava que fosse ligada àquela casa para a eternidade. Abandonava tudo porque, sem dúvida, preferia a solidão pelo mundo a viver com ele. Lobisomem. O povo odiava-o, via na sua cara a cara do monstro noturno que era obra do diabo. Era coisa de Floripes, era invenção de Laurentino, era perseguição daqueles infelizes. A sua casa destruíra-se para sempre. Como naquela manhã da saída de Marta para o Recife, uma dor diferente doía-lhe na alma. Na sala escura, a tenda parada. Nem o cheiro de sola nova enchia a casa com aquela catinga que era a sua vida. Olhou para os utensílios, para os seus instrumentos de trabalho, e, vendo-os para um canto, ainda mais se sentiu um inútil, perdido para sempre. Não tinha mais gosto de fazer o que sempre sonhara e amara fazer. (FM, p. 227)

A intelecção de que a mulher, “que ele imaginava que fosse ligada àquela casa para a eternidade” o abandonara, abandonara aquilo que construíra com as suas próprias mãos, é o desabar da última sensação de segurança para mestre Amaro. A consciência de que já nenhum lugar lhe resta, pois, até dentro de si mesmo apenas encontra o vazio, só deixa uma saída a mestre Amaro: a morte.

Tinha saído com o mestre José Amaro, na tarde do outro dia. O mestre ia calado, pisando no chão como se estivesse com o corpo quebrado. Andaram até casa, sem acontecer nada. Já era quase de noite quando chegaram. O mestre parou debaixo do pé de pitomba. E ali ficou uma porção de tempo. Tudo estava vazio, o poleiro, o chiqueiro dos porcos. Empurrou a porta, e veio lá de dentro um bafo de coisa podre. Devia ser rato. Passarinho acendeu a luz da sala e tudo estava como o mestre deixara. A tenda no seu lugar, a sola pelo chão. O mestre entrou para a cozinha e abriu a porta do fundo. Entrou um ar bom de mato verde. O mestre não dava uma palavra. Foi quando ouviram o cabriolé passar pela estrada. Teve receio que o mestre corresse para fazer uma desgraça no Coronel Lula. Mas não, como estava ficou, sem dizer uma palavra.

– Mestre, não quer que vá buscar água?

Fez um sinal com a cabeça e Passarinho saiu com o pote para a beira do rio. Quando voltou ele estava deitado na rede. Estava dormindo. Fechou a porta e ficou no quarto que fora da menina Marta. Quando foi mais tarde ouviu uma coisa como de choro. Não quis levantar-se, mas acertou bem os ouvidos. Era o mestre José Amaro chorando. Deu-lhe um nó na



garganta e também chorou. De madrugada, saiu para tomar a fresca da aurora. Andou pela beira do rio e lá para as seis horas voltou para ver o mestre. Entrou pela sala dentro e viu a coisa mais triste deste mundo. O mestre estava caído, perto da tenda, com a faca de cortar sola enterrada no peito. (FM, pp. 245-246)

A ausência da mulher transforma a casa num lugar sem alma, privado de vida, um lugar que se assemelha ao próprio mestre, de alma vazia. A mulher, geradora de vida, transforma-se, desta forma, naquela que dá o golpe de misericórdia a José Amaro, aquela que lhe ensina o caminho para a morte. Ao abrir as portas da sua casa vazia, o mestre abre as portas à morte que aí o aguardava, a morte que tinha substituído a vida aí criada e abandonada por Sinhá.

Amélia, talvez por um sentimento de pertença social demasiado enraizado<sup>46</sup>, nunca coloca em questão a sua posição ao lado do marido. Mulher que sustenta a família moral e economicamente, Amélia mantém-se na sombra, consciente de que morrerá ao lado dos seus, de que nenhum caminho ou esperança lhes resta. Tal como nota Adriana, “Só mesmo D. Amélia parecia gente de verdade naquele mundo” (FM, p. 208). Única a aperceber-se da ruína em toda a sua dimensão, Amélia sabe que morrerá com o Santa Fé, ao lado do marido. Não existem ilusões numa vida vivida à sombra da morte.

D. Amélia conformava-se com as impertinências do marido. Cada vez mais sentia ela que a doença do seu Lula morreria com ele. Não lutou mais, não sofreu mais. Era tudo como Deus quisesse. A vida que tinha que viver seria aquela, sem outro remédio que vivê-la. (FM, p. 168)

Mas ela via tudo, sentia tudo. Todos os pedaços de miséria que a família sofria, era ela quem mais sofria. Todos em sua casa pareciam de um mundo que não era o seu. [...] Seria somente ela quem teria coração, quem teria olhos para ver, ouvidos para ouvir, que era a ruína do Santa Fé. (FM, p. 169)

Personagem de ação, Adriana fala quando tal é necessário, mas, acima de tudo, age: “Tudo o que uma mulher de paciência podia fazer ela fizera. Tinha que trabalhar para sustentar a casa” (FM, p. 42). É também a ela que Vitorino deve o apoio dos familiares quando tal foi necessário, pois Adriana:

<sup>46</sup> Sobre este sentimento de pertença social e a submissão a determinados valores, pronuncia-se Elvya Shirley R. Pereira: “[...] a consciência silenciosa de Amélia diante do quadro de decadência de uma classe social (à qual se encontra subordinada através da figura do marido) não significa a descrença, por parte do personagem, nos valores que tal classe assume. Valores que não mais se sustentam, mas que representam, para Amélia, a única possibilidade de se sobrepor (ainda que de modo frágil/aparente) a uma dada realidade.” (“Heróis da decadência – *Fogo morto*: uma proposta de leitura”, *Sitientibus*, 6 (9), Feira de Santana, jan-jun. 1992, p. 25).

Tivera mais de uma vez de se valer do povo do Santa Rosa, para tirar Vitorino de embrulhadas. Quando ele brigara com um moleque do Engenho Recreio e quebrou a cabeça do infeliz com uma pedra, o juiz de direito botara processo para prender Vitorino. Não deu certo, porque ela saiu de engenho em engenho, pedindo pelo marido. (*FM*, pp. 44–45)

É a própria quem afirma: “A gente precisa tomar coragem e fazer as coisas” (*FM*, p. 110). Demarcando-se em vários aspetos das restantes esposas, Adriana possui, no entanto, tal como elas, a perfeita noção de quem é: uma mulher cujo lugar na sociedade se encontra dependente do marido. Não obstante confrontar Vitorino, Adriana sabe qual é a sua obrigação de esposa e a ela se submete:

- Tu não cria juízo, Vitorino – gritou a mulher.
- Cala a tua boca, vaca velha. Tenho juízo e tenho vergonha. Tu queria que o teu marido chegasse em casa desfeitoado? Queria? Pois não chegará esse dia.
- Mas Vitorino, o teu filho está para chegar. Porque tu não aquieta, homem? O meu filho não queria saber de um pai covarde. Amanhã volto ao Pilar. Quando um José Medeiros chegar a fazer medo a Vitorino Carneiro da Cunha, é porque o mundo está para se acabar. Bem, mulher, eu vim te buscar. Da minha casa ninguém foge com medo de José Medeiros. Vamos embora.
- A comadre fica para dormir.
- Pode ficar. Ela não é menina para ser mandada. Eu me vou.
- Eu também vou, comadre Sinhá. Ninguém pode com este homem. (*FM*, p. 204)

Apesar da liberdade de movimentos, da lucidez e capacidade de resposta que a distinguem das outras mulheres, Adriana não é, no entanto, capaz de abandonar o marido e ir viver com o filho no Rio de Janeiro:

Vitorino zangara-se com a notícia de que o filho pretendia levar a família para o Rio. Seria para todos uma salvação. Mas ele não deixaria a vida que levava. Era uma criança, sempre o mesmo, com as manias, a preocupação de parecer o que não era. Deus o fizera assim e ninguém desmanchava aquele destino. Mas como poderia abandonar o marido? Como deixá-lo só, entregue à sua extravagância? Ir com o filho era a sua maior alegria, o seu desejo. Mas Vitorino? (*FM*, p. 211)

Com um grande sentido de dever, resolve o dilema fazendo uso da sua racionalidade: abandonar Vitorino seria abandoná-lo à morte.

- Minha mãe, a senhora precisa preparar-se para a viagem. O velho termina aceitando.

- Menino, quer que eu te diga uma coisa? Eu acho que tu fazes melhor indo só. Para que levar traste velho para casa nova?
- Não diga isso, minha mãe. A senhora está assim porque o velho não quer ir. Ele vai. A senhora fique certa que na hora ele chega.
- Nada, menino. Vitorino gosta desta vida. Saindo disto ele morre. Felizmente tu tens saúde. Mais desgraçada é a comadre Sinhá. Lágrimas correram de seus olhos. O filho chegou-se para consolá-la.
- Minha mãe, vamos todos para o Rio.
- Nada, menino. Ninguém pode com Vitorino. (FM, pp. 213-214)

Apesar da dor, esta mulher sabe que o seu lugar é ao lado do marido e, na sua opção consciente, revela uma maior força do que Sinhá, pois escolhe a via mais difícil, sabendo aquilo que a espera. Ao contrário de Vitorino, Adriana sabe que assiste aos últimos dias do mundo que conheceu na sua grandeza.

Força que se esconde na sombra e no silêncio, as mulheres condicionam, assim, o destino masculino: preservando os homens da morte ao sustentar os restos do mundo em que vivem; a ela os condenando ao não lhes perpetuar o nome, o sangue, ou abandonando-os, privando-os da última segurança que conhecem. Senhoras da vida e da morte, as mulheres são como as flores que cobrem o bueiro do Santa Fé<sup>47</sup>, aquelas que ocultam a ruína, emprestando alguma beleza aos seus momentos finais.

## 2.2. As filhas: herdeiras da dor

No segundo grupo de personagens femininas sobre o qual incide o presente trabalho, estão incluídas as três mulheres que não se casam, continuando na dependência dos pais: Marta, Neném e Olívia. Também aqui as divisões sociais entre essas jovens são ultrapassadas pelas suas características comuns e pela semelhança dos seus destinos. Por razões que se prendem com a organização e funcionamento da própria sociedade patriarcal e o estatuto da mulher dentro da mesma, todas estas personagens acabam por soçobrar na loucura ou alienação.

Como se verá posteriormente, nenhuma destas mulheres ultrapassa o estatuto de “moça”, o que sugere uma estagnação que, mais do que pessoal, é a decadência de toda uma sociedade. Começar-se-á por analisar a mais velha das três: Olívia.

<sup>47</sup> “Agora viam o bueiro do Santa Fé. Um galho de gitirana subia por ele. Flores azuis cobriam-lhe a boca suja.” (FM, p. 246).

A primeira referência a ela é feita nos seguintes termos: “e havia aquela doida, andando dentro de casa sem parar, a irmã de D. Amélia” (*FM*, p. 35). Filha mais nova do capitão Tomás, Olívia surge pela primeira vez no texto associada à loucura (“doida”) e à reclusão feminina (“andando dentro de casa”). A expressão “aquela doida” demonstra o distanciamento que a sociedade impõe a um fenómeno que, no início do século XX, ainda era um mistério para a humanidade, algo que se preferia relegar para o mundo da sombra e do silêncio. Como explica Magali Engel, a crença de que a mulher era um ser que amalgamava em si “o bem e o mal, a virtude e a degradação, o princípio e o fim”, ganha no século XIX os contornos de uma verdade científica. Poetas, “romancistas, médicos, higienistas, psiquiatras e, mais tarde, psicanalistas” apresentam a mulher como um ser que é caracterizado pela sua ambiguidade, uma amálgama “de atributos positivos e negativos”, cuja imprevisibilidade a tornava um ser moral e socialmente perigoso. Como tal deveria ser submetida a “medidas normatizadoras extremamente rígidas que assegurassem o cumprimento do seu papel social de esposa e mãe”, um papel atribuído pela própria natureza. O não querer cumprir esse papel era considerado como “antinatural”, sendo o comportamento da mulher considerado como “desviantes”:

Lugar de ambiguidades e espaço por excelência da loucura, o corpo e a sexualidade femininos inspirariam grande temor aos médicos e aos alienistas, constituindo-se em alvo prioritário das intervenções normalizadoras da medicina e da psiquiatria.

[...]

no organismo da mulher, na sua fisiologia específica estariam inscritas as predisposições à doença mental. A menstruação, a gravidez e o parto seriam, portanto, os aspectos essencialmente priorizados na definição e no diagnóstico das moléstias mentais que afectavam mais frequentemente ou de modo específico as mulheres.<sup>48</sup>

Note-se que a loucura está presente na obra também em personagens masculinas – Vitorino Carneiro da Cunha será um exemplo de louco alegre – contudo, apenas é imputada às mulheres. Estado associado ao feminino, é algo que, eivado de conotações sexuais, é relegado para o espaço do não dito, do impronunciável. Os assuntos relacionados com a mulher pertencem ao espaço interior, secreto.

Assim, surge mais do que uma vez a associação da doença à lua, astro feminino por excelência<sup>49</sup>, e a expressão “doença de moça” (*FM*, p. 56), numa

<sup>48</sup> Magali Engel, “Psiquiatria e feminilidade”, in Mary Del Priore (org.), *História das mulheres no Brasil*, São Paulo, Contexto/Ed. UNESP, 1997, pp. 332-333.

<sup>49</sup> “Olívia, dentro de casa, nas noites de Lua forte, gritava desesperadamente. [...] A Lua

alusão velada a um mal específico de um determinado sexo, de um determinado estado civil: não é um mal de mulher casada, mas sim daquela que não tem homem, a moça. Nesta expressão está patente o preconceito social relativamente àquelas que não se enquadram no rígido padrão inerente às suas funções: a mulher deve casar, deve inserir-se socialmente, caso contrário, além de se tornar um ser à margem por falta de função (o casamento e a maternidade), corre o risco de cair no poço sem fundo da loucura.

No caso de Olívia, ao contrário de Neném e de Marta, cujas histórias de vida analisaremos posteriormente, a questão do casamento, da ausência de pretendentes, acaba por nunca se colocar. Com efeito, a origem da sua loucura é mencionada apenas na segunda parte do romance, num *flash-back* que permite saber um pouco mais sobre “aquela doida” que encontramos andando em círculos desde as primeiras páginas:

Por este tempo, recebera uma carta de Recife, do seu correspondente, dando-lhe uma notícia que encheu a família de tristeza. A filha Olívia, menina de dezassete anos, adoecera com gravidade. O correspondente falava em Tamarineira. O capitão preparou-se para a viagem, e foi com o coração partido que encontrou a filha completamente perdida. O médico falou-lhe em cura muito difícil. Quis trazê-la para casa, mas aconselharam que a deixasse algum tempo mais em tratamento. (*FM*, p. 126)

Mas, o facto de ter enlouquecido com dezassete anos, aquando da sua estadia no colégio interno do Recife, não deixa de indiciar uma ligação ao período mais terrível de castração da sexualidade, típica da educação burguesa da época. Pouco mais se sabe sobre os antecedentes desta moça que, perante os planos de futuro para a irmã mais velha, apaga-se dos interesses do pai e da voz do narrador. A ideia que permanece é a da reclusão e do silêncio: reclusão num colégio interno de forma a satisfazer as ambições paternas, que não seriam necessariamente as suas; silêncio imposto pelo sexo a que pertence, pelo seu estado social, pelo seu estatuto de segunda filha, quer na árvore genealógica, quer nos interesses paternos, e que funciona ele mesmo como fator de reclusão/opressão interna da personagem.

Relembrando as palavras de Gilberto Freyre sobre a idade adequada ao casamento das jovens no Brasil patriarcal, facilmente se chega à conclusão de que Olívia, com dezassete anos, não se enquadrando nos planos paternos mais imediatos, teria entrado numa fase da sua vida que determinaria ou não o seu destino de “moça velha”. É impossível, pois, pôr de lado estes elementos na abordagem da sua loucura.

---

entrava pelas telhas de vidro da casa-grande, a Lua que pintava as cajazeiras, que dava ordens a D. Olívia, que fazia os cachorros uivarem na solidão.” (*FM*, pp. 143-156).

Fosse ou não esse o principal motivo para a doença, o que não se pode negar é que a loucura concede a Olívia a voz e a visibilidade anteriormente negadas. Da personagem apagada nas primeiras páginas da narrativa, surgindo apenas no seu estado consumado de louca, Olívia passa a ser uma presença constante no engenho de seu Lula, uma presença que, pelos seus movimentos e delírios, reflete o ritmo interior do próprio engenho – um local onde coisas e pessoas se movem circularmente, nunca saindo do mesmo sítio, envelhecendo na ilusão de viverem algo que já está morto.

Calaram-se. D. Olívia chegava cozinha, sem que visse coisa nenhuma e voltava.

– E vive esta velha, como uma carretilha de máquina, sem parar. Dá até agonia à gente. (*FM*, p. 39)

A doida D. Olívia botou a cabeça à porta e voltou imediatamente. (*FM*, p. 106)

D. Olívia aparecia para olhar, como se estivesse à procura de alguém. Olhava fixamente para um canto, e voltava, batendo com os beiços. (*FM*, pp. 207-208)

O movimento circular de D. Olívia é o mesmo das pessoas que a rodeiam, apesar de estas disso não se aperceberem: círculo fechado, que não acompanha a mudança, preso a um tempo remoto que já não existe. A voz de Olívia, que se faz ouvir após a definitiva loucura, é a voz desse tempo passado e morto que permanece no presente como um fantasma. Olívia é um fantasma que dá voz a fantasmas:

A filha Olívia voltara para dentro de casa.

Era aquele fantasma vivo, de olhos mortiços, a andar de um lado para o outro, numa ânsia que não parava. (*FM*, p. 137)

D. Olívia dava para falar noite e dia, era uma pena, dizendo coisas sem nexos, chorando e rindo. (*FM*, p. 138)

D. Olívia era a mesma coisa, como se o tempo não existisse para ela. Falava as mesmas palavras, tudo para ela como no tempo da sua infância. Chamava pela negra que não existia, e falava, falava. Para ela, vivia ainda a velha Mariquinha, o capitão Tomás. O mundo não andava para D. Olívia. (*FM*, p. 152)

D. Olívia continuava no mesmo. As palavras que ela sabia eram de outra idade. Era o mesmo que não dizer nada, de tão distante. (*FM*, p. 154)

Os dezassete anos de silêncio de Olívia dão lugar a gritos e palavras que se sucedem sem interrupção, que se libertam finalmente da prisão em

que foram contidos durante tanto tempo. As palavras da loucura dizem muito sobre o passado silencioso e silenciado de Olívia. O que se encontra no seu discurso de louca é uma reação violenta à opressão paterna, ainda que o capitão Tomás sofra com a doença da filha:

Olívia falava como se estivesse respondendo ao capitão Tomás. Aos gritos do seu Lula ela gritava:

– Cala a boca, meu pai. Eu estou costurando a tua mortalha, velho. (*FM*, p. 159)

– Cala a boca, velho – gritava D. Olívia – cala a boca, velho. (*FM*, p. 216)

Estas palavras e a alusão direta à prática de “serrar velha”, através da cantiga várias vezes repetida “Serra, serra, serrador, serra a madeira de Nosso Senhor” (*FM*, pp. 159, 160, 220), permitem concluir que Olívia verbaliza os motivos que estão por detrás da sua loucura: a prisão sob diversas formas, sejam elas o colégio onde o pai a manteve enclausurada, ou o silêncio ao qual é obrigada a remeter-se pela sua condição de filha, sejam as próprias restrições sociais que obrigam a mulher a um casamento até uma determinada idade, sob pena de ser humilhada, colocada à margem.

Preso ao espaço interior da casa e à sua solidão encontra-se também Marta, a filha de mestre Amaro. É sua a primeira voz feminina a “ouvir-se” no romance:

Lá dentro da casa ouviu-se uma voz:

– Pai, o almoço está na mesa. (*FM*, p. 16)

Esta é uma voz sem rosto, que espelha a submissão filial – no fundo, todas as mulheres da obra, antes de serem esposas, são filhas que perpetuam essa submissão através do casamento. A primeira fala de Marta revela-nos, assim, a sujeição da mulher em três vertentes: o pai como opressor; a casa, o interior, como o espaço da opressão; as funções que são atribuídas à mulher e que se repetem quotidianamente, limitando a sua ação ao que a sociedade espera dela. Tal como no caso de Sinhá, sua mãe, a grande maioria das referências a Marta prende-se com o interior da casa e com as funções aí desempenhadas:

Apareceram do fundo da casa a velha Sinhá e a filha. As comadres festejaram-se. Marta foi para dentro

Marta saíra para tanger as galinhas [...]. Lá estava a sua filha fazendo os serviços da mãe. (*FM*, p. 43)

A moça apareceu à janela.

Marta abandonou a janela. (*FM*, p. 50)

Nestes excertos realçam-se dois aspetos: o ciclo de trabalho feminino que se transmite de mãe para filha; os gestos repetitivos, quase mecânicos, que aproximam esta personagem de Olívia, andando em círculos, sem parar, “como uma carretilha de máquina” (*FM*, p. 39). Como máquinas se movem todas estas mulheres, repetindo quotidianamente gestos que não lhes permitem transgredir os limites impostos pela sociedade. Ciclo interminável que não conhece a inovação/renovação, as suas vidas refletem o mundo em que vivem: um mundo girando em torno de si mesmo, caminhando para a exaustão final, para a auto-anulação.

De voz sem rosto, nas primeiras páginas do romance, Marta passa a ser um rosto sem voz: “Para o canto estava a filha Marta, de olhos para o chão, com medo. Não deu uma palavra” (*FM*, p. 16). Com efeito, depois da frase inicial, Marta pouco diz ao longo da narrativa. A sua é uma linguagem de dor, que não se exprime por palavras: “Fez-se um grande silêncio. Parou tudo lá para dentro. Apenas um choro baixo se ouvia, chegando surdo, dos fundos da casa.” (*FM*, p. 18); “OuvIU-se um gemer vindo de dentro da casa.” (*FM*, p. 21); “No quarto, Marta gemia baixo.” (*FM*, p. 86); “Gemia baixo a filha.” (*FM*, p. 88).

Ao contrário de Olívia, as causas da dor e subsequente loucura de Marta são mais explícitas. Sinhá, nas suas reflexões, dá-nos a conhecer um pouco do percurso de Marta:

não podia conformar-se com a sorte da sua filha. O que teria ela de menos que as outras? Não era uma moça feia, não era uma moça de fazer vergonha. E no entanto nunca apareceu rapaz algum que se engraçasse dela. Era triste, lá isso era. Desde pequena via aquela menina quieta para um canto e pensava que aquilo fosse até vantagem. A sua comadre Adriana chamava-lhe a atenção:

– Comadre, esta menina precisa ter mais vida.

Não fazia questão. Moça era para viver dentro de casa, dar-se ao respeito. E Marta foi crescendo e não mudou de génio. Botara-a na escola do Pilar, aprendeu a ler, tinha um bom talhe de letra, sabia fazer o seu bordado, tirar o seu molde, coser um vestido. E não havia rapaz que parasse para puxar uma conversa. Há moças mais feias, mais sem jeito, casadas desde que se puseram em ponto de casamento. Estava com mais de trinta e agora aparecera-lhe aquele nervoso, uma vontade desesperada de chorar que lhe metia medo. Coitada da filha. (*FM*, p. 47)

A imposição social do casamento é algo que assombra mais uma vez as personagens. Não é apenas Marta que se vai anulando enquanto mulher, não lhe sendo reconhecido, e não se reconhecendo ela mesma, um lugar na sociedade. Também os pais vivem na angústia de terem debaixo do seu teto



uma “moça velha”. Assim, logo no início da obra, José Amaro sente-se na obrigação de justificar o facto de ter uma filha solteira em casa: “Tenho esta filha que não é um aleijão. [...] Não se casa porque não quer. É de calibre como a mãe.” (*FM*, pp. 16-17).

Como foi visto anteriormente, nesta sociedade pautada por normas restritivas, sobretudo no que diz respeito à mulher, não casar é ser colocada à margem, expor-se a uma humilhação que se alastra à própria família. Mestre José Amaro sabe-o:

Ouvia o gemer da filha. Batia com mais força na sola. Aquele Laurentino saíra falando da casa dele. Tinha aquela filha triste, aquela Sinhá de língua solta. Ele queria mandar em tudo como mandava no couro que trabalhava, queria bater em tudo como batia naquela sola. A filha continuava chorando como se fosse uma menina. O que era que tinha aquela moça de trinta anos? (*FM*, p. 19)

Uma filha solteira, sem casamento em vista, sem noivo, sem vida de gente. (*FM*, p. 25)

Tinha a sua casa, e tinha aquela filha para cuidar. [...] Pensar na filha era tristeza para ele. (*FM*, p. 36)

Uma moça velha. Com pouco, nos dias de quaresma, iam aparecer os engraçados para serrar caixão na sua porta, a altas horas da noite, como faziam com as moças de seu Lucindo. Serrar moça velha, caçoarem da desgraça dos outros. Não aguentaria, na sua porta não parassem com a brincadeira, que ele faria como o capitão Gila do Itambé, que disparou um clavinote carregado de sal em cima da rapaziada. Pai de moça velha. Já ia perto de casa. Lá encontraria a mulher e a filha, toda a desgraça da sua vida. Era preciso que tivesse mais fibra para aguentar tudo aquilo, para não lhe dar vontade de fazer uma coisa ruim. (*FM*, p. 37)

O facto de a filha não se casar não traz apenas a humilhação a mestre Amaro, traz-lhe também a consciência de que a sua família é um núcleo encerrado em si mesmo, que jamais dará frutos. A moça solteira é constantemente comparada com o filho que o mestre desejaria ter tido:

Bem que podia ter tido um filho, um rapaz como aquele Alípio, que fosse homem macho, de sangue quente, de força no braço. Um filho do mestre José Amaro que não lhe desse o desgosto daquela filha. (*FM*, p. 19)

Voltava outra vez à sua mágoa latente: o filho que lhe não viera, a filha que era uma manteiga derretida. (*FM*, p. 20)

A moça, que não se casa apesar da idade, que não assegura a continuidade da família, é vista pelo mestre como um castigo, despertando toda a raiva e frustração existentes dentro de si:

A mulher falava-lhe de castigo. Não havia maior castigo que a filha que tinha. (*FM*, p. 17)

A filha voltava da beira do rio, naquele seu passo de velha. Teve ímpeto de sacudir-lhe aquele martelo, de quebrar-lhe o corpo em pedaços. (*FM*, p. 70)

Mas a raiva de José Amaro não se revela apenas em pensamentos. As suas palavras demonstram muito daquilo que este sente: “A maluca já parou de chorar?” (*FM*, p. 22); “Eu dei pancada naquela pamonha? Diga, mulher, eu bati naquela leseira?” (*FM*, p. 51).

A atitude de Marta perante a agressividade do pai não é, todavia, a mesma que tem perante as tentativas de aproximação da mãe:

– Estás sentindo alguma coisa, menina?

– Sentindo o que, minha mãe?

Estava assim com umas maneiras ríspidas de responder. Com o pai não levantava os olhos, para Zeca que lhe dizia o diabo era um cordeiro tão manso que nem parecia gente; com ela era, no entanto, como se lhe guardasse rancor. (*FM*, pp. 47-48)

A mãe irradiava alegria. Há quatro dias que não ouvia a voz da filha, falando assim como uma pessoa comum. E quis agradá-la, chegou-se para perto dela e passou as mãos pelos cabelos estirados. Marta fugiu bruscamente da carícia, e olhou com fúria para ela. Depois, pegou na almofada e retirou-se para o quarto. A velha Sinhá olhou para a amiga e abanou a cabeça com desalento. – É isto que a senhora vê. É assim todo o dia comigo, como se fosse minha intriga. (*FM*, p. 88)

Existe, por parte de Marta, uma responsabilização oculta da figura materna pelo seu legado de dor. Na natureza feminina existe um ciclo interminável de sofrimento que, inevitavelmente, passa de mãe para filha. A partir do momento em que é gerada, a mulher reinicia o ciclo de sofrimento feminino. Na sua agressividade para com a mãe, a moça culpabiliza-a por aquilo que dela herdou: a dor de ser mulher.

Marta, porém, nunca se realiza plenamente enquanto mulher, apresentando-se o seu ciclo incompleto. Várias vezes referida como “velha”, a personagem é simultaneamente tratada como “menina”: “Uma moça feita, na idade de parir filho, chorando como uma menina desconsolada.” (*FM*, p. 20); “E o mestre Amaro, sem saber porque, pensou na sua filha, naquela sua Marta, toda esquisita, com trinta anos, como se fosse uma menina.” (*FM*, p. 35).

Marta é uma “moça velha”, expressão injuriosa para apelidar aquelas que permanecem entre duas idades, sem se concretizarem na sua função de esposas e mães:

Marta chegou, deixou o pote na sala e veio para a cozinha. Olhou para a filha e sentiu que a pobre se acabava sem ter vivido. Estava magra, tinha os olhos como amortecidos, e a boca com um jeito de quem sofria uma dor nas entranhas. (FM, p. 47)

Será precisamente a palavra “menina”, palavra que se refere a um estatuto que já não deveria ser o seu, que desperta a loucura de Marta:

A moça levantou-se com uma fúria medonha. E gritou:

– Miseráveis, pensam que me matam, pensam que mijam em cima de mim?

O mestre chegou para ver o que era. Quase não podia falar.

– O que é que tens, menina?

– Menina, menina, menina, eu sou menina, menina, menina, onde está a menina? (FM, p. 91)

Menina – gritou lá de dentro – menina, mijam em cima de mim. (FM, p. 92)

Marta não se consegue encontrar na palavra que todos utilizam para se lhe dirigir. Perdida no meio do seu percurso, a jovem perde a sua identidade, a loucura devolvendo-lhe a voz, o silêncio dando lugar às palavras e gritos durante tanto tempo reprimidos e que, tal como acontece com Olívia, mais não são do que uma forma de reação tardia à submissão de toda uma vida: “ouvia a voz de Marta falando sem parar.” (FM, p. 94); “E as palavras da filha chegavam como chuva de Janeiro, num rompante danado, e passavam de repente.” (FM, p. 98); “O seleiro parara de trabalhar, e a filha soltou uma gargalhada estridente.” (FM, p. 100); “A filha, dentro de casa, gritando num desespero terrível.” (FM, p. 116).

Marta partilha com Olívia o destino de louca, a dor reprimida transformada em gritos e frases cuja violência é a resposta a anos de sujeição. Contudo, quer pela idade, quer pelos motivos inerentes à loucura, Marta aproxima-se muito mais de Neném, a filha de Lula de Holanda. A primeira alusão a esta personagem é feita pela voz do capitão Vitorino: “O Lula de Holanda anda de carruagem para ver se arranja uma besta que case com a filha dele” (FM, p. 26). A voz malévola do povo e as restrições impostas à mulher no que diz respeito ao matrimónio e à idade em que este se deve concretizar encontram-se na frase de Vitorino Carneiro da Cunha. Implícita está a dificuldade em encontrar um marido para a moça. A descrição de Neném faz-nos compreender melhor essa dificuldade: “Tinham aquela filha que estudara nas freiras do Recife. Era moça de mais de trinta anos, tão cavilosa, enterrada no quarto, lendo livros, com medo de gente. Parecia-se com D. Olívia.” (FM, p. 39).

A descrição de Neném estabelece, de imediato, pontos de contacto com Marta e Olívia: figuras silenciosas de mulher, enclausuradas pela sociedade,

enclausuradas dentro de si mesmas. O colégio do Recife onde Neném e Olívia estudaram estabelece o espaço de reclusão comum, espaço imposto pela vontade paterna e que faz com que estas jovens se distingam das restantes no meio em que vivem. A educação mais refinada, longe de as aproximar das jovens da sua idade, dos homens que as conduziriam ao casamento, transforma-as em seres cuja diferença constitui uma barreira. A reclusão no colégio é apenas o início de um enclausuramento de maior abrangência criado pela imposição paterna: Lula impõe a Neném o mesmo tipo de restrições que o capitão Tomás impusera a Amélia e teria imposto a Olívia caso esta não tivesse enlouquecido precocemente:

O Coronel Lula de Holanda, de preto, com a mulher e a filha, sobranceiro, de cabeça erguida, mostrava-se à canalha de olhos compridos, com a família na seda. Lá estava Neném, a moça mais bonita da várzea, e Amélia, coberta de ouro, de trancelins, de anéis no dedo, para fazer inveja aos que pensavam que ele, Lula de Holanda, não era nada. Era maior do que todos. Disto estava certo. O que valia a riqueza de José Paulino, se não educara as filhas como ele fazia, que não dava valor ao sangue de Cavalcanti que corria nas suas veias. Não, por mais que o Santa Fé minguassem, mais ele se sentia forte no seu orgulho, na sua vontade de ser só, no meio daquela canalha do Pilar, gente de boca de rua, sem espécie alguma de decência. Não queria que Neném metesse os pés em casa de gente do Pilar. Nem mesmo que tivesse relações com a família do juiz de direito. Disseram-lhe que aquele Dr. Carvalhinho não era para merecer consideração. Não permitia que a sua filha se metesse com pessoas que não fossem da sua igualha. (*FM*, p. 159)

Se do amor do capitão Tomás por Olívia apenas se pode avaliar a dor perante a sua loucura<sup>50</sup>, em relação a Lula constata-se que, desde a mais tenra infância de Neném, este erige em seu redor uma barreira que a afasta de todos, inclusive da própria mãe:

A menina que nascera, mimada, chorava a noite inteira. A negra que tomava conta da criança tinha que ficar acordada. Quando seu Lula se levantava e a encontrava cochilando ao pé da rede, acordava-a com empurrões. Ninguém podia dar voto na criação da menina. Era só ele que sabia o que se devia fazer. (*FM*, p. 142)

Neném era como se só fosse filha dele. Lula fazia de pai e de mãe da menina. A princípio, achou bonito aquela dedicação do marido. Tudo

<sup>50</sup> "O capitão Tomás abalou-se profundamente com a desgraça de Olívia. Quando voltou para o Santa Fé, era outro homem. Envelheceu rapidamente. [...] Estava, com a doença de Olívia, como se fosse um homem sem préstimo. [...] Nunca se vira um homem acabar-se tão depressa." (*FM*, pp. 126-127).

que fosse para Neném teria que ser feito por ele. Agora via que Lula exagerava. Moça só se entendia bem com a mãe. Seria a mãe quem saberia melhor da sua precisão, dos seus desejos. Lula fazia de Neném toda a razão da sua vida. Quando a menina estava no colégio, escrevia cartas compridas, longas cartas que ela não sabia o que mandavam dizer. Que assunto teria o seu marido para escrever tanto a uma filha moça de colégio? Não lhe falava daquilo para que ele não desconfiasse. Neném escrevia muito ao pai. Às vezes Lula lia-lhe as cartas da filha, de outras não lhe mostrava nada. Perguntava-lhe:

– Então, Lula, o que Neném mandou dizer?

O marido dava uma desculpa qualquer e mudava de assunto. Neném era uma menina tão cândida, tão doce. Tinha receio que as cavilações do pai estragassem a menina. [...] Aquele amor de seu marido, aquele cuidado pela filha, não podia ser boa coisa para a criação da moça. E era todo o pensamento de D. Amélia. (*FM*, p. 148)

Nos excertos acima verifica-se a progressão dos sentimentos de Lula para algo obsessivo e asfixiante, algo que até Amélia coloca em questão, quase se aproximando da ideia de amor incestuoso. Essa ideia vai sendo reforçada ao longo do romance:

quando Neném chegava do colégio, o pai criava alma nova. [...] O capitão Lula de Holanda passava dias e dias sem dizer uma palavra. Só a filha tinha forças para arrancá-lo daquele mutismo. Tudo o que pensava, tudo o que imaginava era para ela. Às vezes, surpreendia-se embevecido, como se estivesse enamorado pela filha. Nos seus silêncios terríveis, só pensava nela.

Amélia não existia, as recordações da mãe, do pai morto, da vida remota, tudo morria para a vida do capitão Lula. Só ela vivia, só ela era criatura humana, a filha de pele cor de leite, de olhos azuis, de cabelos loiros como os da sua gente do Recife. Não havia moça mais bela, mais prendada do que a sua filha. Agora não era Amélia que ia ao piano para tocar aquelas valsas que tanto amoleciam a sua alma. Neném tinha outro sentimento, outra maneira de arrancar das notas o que lhe parecia de outro mundo. O capitão pedia à filha para tocar. E ela tocava, tão bem, tão cheia de amor que ele molhava os olhos de lágrimas. (*FM*, p. 151)

Lula desenvolve pela filha um sentimento que funciona para esta como uma prisão, enredando-a e asfixiando-a, não lhe deixando espaço para se desenvolver enquanto mulher. O processo iniciado com a sua reclusão no colégio, tornando Neném uma moça diferente das outras, é concluído pela obsessão de Lula que afasta a filha de toda e qualquer possibilidade de contacto social.

Quem poderia casar-se com Neném? O capitão começava a medir os rapazes da terra, os homens da várzea que tivessem qualidades para um esposo à altura da filha. Não via nenhum. Todos seriam da mesma laia, sem educação, sem finura para marido de moça que era da mais fina, da mais rara formação. [...] Educara Neném para um grande futuro. Lembrou-se daquele médico da Paraíba, o Dr. Sá Andrade. Viu-o cheio de medidas para com a sua filha, na festa de S. Pedro do Santa Rosa. Seria de boa gente, de família de qualidade? Neném não era criatura para ligar-se a qualquer camumbembe formado. (FM, pp. 151-152)

começou a imaginar em Neném. Não deixaria que a sua filha, que ele criara com tanto mimo, se casasse com um tipo de rua, um filho de al-faiate. Não, tudo o que estivesse em suas mãos ele faria para evitar. O pobre irmão de Félix tivera coragem para liquidar o miserável que desgraçara a filha inocente. Era o que faria também. Mataria, sim, mataria o atrevido. Estava só, era doente, não tinha a fortuna de José Paulino, mas saberia defender a sua filha com a vida, com a sua morte, se preciso fosse. [...] não, ele não deixaria que a sua filha se perdesse, se entregasse ao camumbembe. Por que amava a sua filha um miserável daqueles? Que havia nela que a conduzisse para a degradação? Antes morta, antes no caixão que nos braços do camumbembe. [...] Então, seu Lula pôde olhar para a sua filha como uma propriedade sua, que ninguém tocaria. Uma onda de ternura envolveu-o naquele instante. Teve vontade de acariciá-la, de tocar nos seus cabelos louros, de vê-los entre as suas mãos, como nos tempos de menina. Por que não era mais aquela menina que ele punha nos joelhos, que ele criara como a uma santa? Por que amaria aquele tipo, por que fugia de sua casa, dos seus olhos, das suas mãos? (FM, pp. 161-162)

A adoração obsessiva de Lula pela filha poderá ser vista como um reflexo dos sentimentos deste para com a própria mãe. A repetida alusão à semelhança física entre as duas disso nos dá indícios:

Em casa, ele só via a filha. Dizia sempre que Neném era a cara da sua mãe. Nunca vira semelhança igual. Tinha tudo da família do Recife, dos velhos Chacon, gente que sabia entrar e sair, gente de trato, sem aquela bruteza dos engenhos. (FM, p. 147)

no balanço do cabriolé [...], o capitão Lula de Holanda era como se levasse numa carruagem de ouro a princesa mais bela do mundo. Era Neném, sua filha, que tinha a cara de sua mãe, que era a valia da sua vida. (FM, p. 151)

Sentimento doentio, que se esgota em si mesmo, o amor que Lula transpõe da mãe para a filha é o reflexo da própria vida no engenho: a perpetuação de um passado já morto e que se auto-anula na sua esterilidade.

O episódio da suposta fuga de Neném constitui o culminar de um fim anunciado: a exposição ao ridículo dos sentimentos de Lula; o fim de qualquer esperança para Neném, que, a partir desse momento, se encontra definitivamente à margem da sociedade, presa ao seu estatuto de “moça-velha”. As posteriores referências à personagem dão conta da mudança:

Seu Lula já estava velho, D. Amélia era aquela criatura sumida, mas sempre com o seu ar de dona, Neném uma moça que não se casava. (*FM*, p. 165)

Nas festas do Coronel José Paulino, toda a família de seu Lula chegava ao Santa Rosa. Lá ficavam D. Amélia e a filha para um canto, duras como se estivessem em castigo, carregadas de trancelins, de anéis. O Coronel Lula de Holanda pouco conversava, as danças iam até tarde, e não havia rapaz que tivesse coragem de tirar a moça do santa Fé para dançar. (*FM*, p. 166)

Neném já com aquele buço de moça de idade. (*FM*, p. 171)

A “serração da velha” apenas vem confirmar o estatuto já adquirido. Neném chega ao fim do seu percurso de moça sem nunca alcançar a identidade de mulher, o seu fim coincidindo com o fim do Santa Fé. A ausência de casamento para Neném é a ausência de futuro para o engenho – nenhum deles jamais dará frutos. A frase que encerra este episódio é definitiva: “Acabara-se o Santa Fé” (*FM*, p. 175).

Tal como Marta, Neném liberta a sua dor através das lágrimas, rejeitando a mãe que a tenta consolar:

Foi depois procurar Neném ao quarto, para ver se a podia consolar. E encontrou-a com a cabeça enterrada nos lençóis, com o corpo todo a tremer. Pensou que fosse um ataque daqueles de Lula. Chegou-se bem para perto da sua filha para tocar-lhe na cabeça. E Neném repeliu-a.

– Minha mãe, deixe-me. Eu quero estar só.

Não podia compreender o que se passava com ela.

– O que é que tu tens, minha filha?

– Não é nada, não, minha mãe, quero ficar sozinha.

Num quarto estava o marido naquele estado, no outro a filha tratando-a como a uma inimiga. (*FM*, p. 174)

No entanto, enquanto Marta soçobra na loucura, recuperando a voz para acusar toda a sociedade que a transformou naquilo que é, Neném refugia-se dentro de si mesma, numa atitude de orgulhoso auto-isolamento, afastando-se ainda mais do mundo que a humilha:

Ficava de lado, indiferente à alegria das quadrilhas como um fantasma, branca, de olhos fundos, de cabelos penteados como velha. (FM, p. 166)

Agora vivia assim, no mais completo isolamento; nunca mais que tocasse piano. (FM, p. 167)

Neném parecia uma criatura sem alma. Pouco falava com os de casa. Só pela manhã saía para o jardim, cuidando de roseiras e crótons, passando horas ao Sol, no trabalho das suas plantas.

Tinha pena da filha mas ao mesmo tempo para que lhe desejar casamento que fosse como o seu? Para que ligar-se a um homem que viesse magoá-la, arrancar-lhe a paz de espírito? Via Neném no seu jardim, nos seus silêncios, na sua paz e não se queixava de não a ver casada. (FM, p. 168)

Naquele jardim, no meio das rosas, mudando plantas, aguando a terra, não queria saber de mais nada. (FM, p. 169)

Desde aquele caso com o promotor que Neném parecia ter perdido o gosto pela vida. Não reclamava nada, não mostrava o menor ressentimento. Passava dias de solidão, sem querer ver ninguém, mas depois não dava mais sinal de nenhum sofrimento. Dera para gostar do seu jardim. E assim vinha fazendo. E as plantas nas suas mãos davam o que podiam. As roseiras cobriam-se de flores, os crótons, as dalias, os jasmims viviam em festa com os carinhos de sua filha. No mês de Maio, os altares da Igreja do Pilar cobriam-se com as rosas de D. Neném de seu Lula. (FM, p. 172)

Neném alheia-se do que a rodeia para se dedicar ao jardim, a única coisa que ainda pode fazer florescer na sua vida, o meio de se afirmar perante a sociedade que a rejeitou: “O jardim de Neném de seu Lula ficara conhecido na Ribeira” (FM, p. 168).

As três personagens femininas englobadas no grupo das filhas possuem, assim, e apesar das diferenças etárias e sociais, percursos em tudo semelhantes. Aprisionadas pelas condicionantes sociais que atribuem à mulher funções e espaços limitados, estas jovens são ainda submetidas à prisão física do colégio (no caso de Olívia e Neném) e à asfixia de sentimentos paternos levados ao extremo. Se, no caso do capitão Tomás, o grande amor que dedica à filha lhe retira a vontade de viver quando esta enlouquece, José Amaro sente por Marta algo tão violento que se aproxima do ódio. Não é este ódio, contudo, que o mantém longe da língua do povo que o acusa de relações pecaminosas com a filha: “e até dizem que este homem tem uma filha que ele faz coisa com ela” (FM, p. 61). A sugestão de incesto no caso do mestre vai ainda mais além no que diz respeito a Lula: manifestações de um amor doentio que conduzem Amélia a pensar que este, “Agora, era só de Neném” (FM, p. 153), “Só Neném existia para ele” (FM, p. 154), e ele “vivía só para a filha” (FM, p. 154).



Submetidas a homens que se encontram enraizados no passado, à margem das mudanças do presente, estas jovens veem as suas próprias vidas transformadas em passado: elas são apenas cópias de suas mães nas tarefas que executam (sejam elas o cozinhar ou o tocar piano), na dor que sentem. Mas, ao contrário das mães, elas são como árvores que secam sem terem dado fruto, imagem do meio social que as rodeia, um meio que jamais conhecerá os caminhos do futuro. Existe, na realidade representada pelo romance, como que um círculo fechado: um mundo decadente que condena as mulheres à morte em vida; as mulheres que morrem sem terem vivido e que condenam este mundo ao seu fim.

A loucura de Olívia e a de Marta ou a alienação de Neném mais não são do que formas de reação e de crítica a uma sociedade estéril, fechada em si mesma, que pune todos aqueles que se afastam do caminho traçado, mesmo que este já não conduza a parte nenhuma.

## Conclusão

Como já foi referido, a parte mais relevante da obra de José Lins do Rego tem como contexto o Nordeste açucareiro num período de mutação: o momento em que os tradicionais engenhos dão lugar às grandes usinas. No grande fresco humano composto pelos romances do ciclo da cana-de-açúcar, papel importante cabe às personagens femininas. Figuras silenciosas mas sempre presentes (por vezes omnipresentes, como no caso da mãe de Carlinhos, em *Menino de engenho*), estas mulheres não sobressaem pelo seu discurso ou por acções notórias. Pelo contrário, nos romances de José Lins do Rego são os homens que detêm a palavra, são suas as acções de primeiro plano.

Mas, se numa primeira leitura apenas é perceptível a sua presença constante, numa leitura mais aprofundada verifica-se que, por detrás das palavras e das acções ostensivas dos homens, existem acções menos óbvias mas que, na sua constância e segurança, constituem o motor que faz funcionar toda a engrenagem da sociedade açucareira. Da cozinha à sala, da plantação ao quarto, várias são as mulheres que giram em torno da vida do engenho, tornando óbvio que, para que os homens possam assumir o papel dominante, todo um cenário tem que ser mantido por trás. Cabe às mulheres este segundo plano sem o qual o primeiro não existiria.

Apesar disto, nas primeiras obras do autor as figuras femininas surgem apenas como seres esvaziados de conteúdo, limitando-se a desempenhar as suas funções. Em *Usina*, com a personagem de D.<sup>a</sup> Dondon, José Lins do Rego já avança um pouco mais na análise dessa mulher que tem de tomar as rédeas da economia familiar de forma a fazer face às dificuldades criadas em grande parte pelo tipo de vida levada pelo marido.

Mas, é em *Fogo morto*, que esta análise atinge o maior grau de perfeição e complexidade. De facto, é através de várias vozes (algumas interiores) que o retrato de cada uma das personagens vai sendo gradualmente construído. O recurso a recuos temporais contribui para a formação da identidade desses seres que refletem um mundo em queda, um mundo que vive os seus últimos dias. O “fogo morto” do título não é apenas o do engenho que “não bota mais”, é também o fogo humano que se extingue perante os olhos do leitor nessas personagens cujas almas se vão desnudando, mostrando as suas frustrações, os seus medos, a sua dor.

Três são os protagonistas da obra – mestre Amaro, Lula de Holanda e o capitão Vitorino – cada um deles representando um tipo humano dessa sociedade que Lins do Rego pinta de forma magistral no romance. Retratos de homens que já não se enquadram nos novos tempos, presos que estão a ideias e valores obsoletos, moribundos. A cada um desses três homens corresponde uma figura feminina, nomeadamente, Sinhá, Amélia e Adriana.

Enquanto os homens monopolizam o relato, fazendo ouvir constantemente a sua voz, tentando convencer e auto-convencer-se de um poder que já não existe, estas mulheres apenas aparentemente se submetem às regras castradoras da sociedade patriarcal. Cumprindo, por imposições várias, o percurso socialmente admissível para as mulheres, o do casamento, estas personagens cumprem ainda o papel de geradoras de vida, ainda que condicionadas pelo sexo da criança que nasce. De facto, para se concretizar plenamente no seu ser social, a mulher deve gerar filhos homens, filhos que garantam a sobrevivência do nome e da família. Nesse sentido, só Adriana se consegue concretizar, pois tanto Amélia como Sinhá apenas conseguem dar à luz crianças do sexo feminino.

O desempenho das tarefas domésticas no espaço a elas reservado é outro dos parâmetros que configuram a aparente sujeição destas mulheres. Com efeito, quer os trabalhos domésticos de Sinhá na sua cozinha, quer a conversa de sala e o tocar piano de Amélia, são duas representações de uma mesma realidade: a mulher deve obedecer às normas impostas pela sociedade e desempenhar as funções que lhe são atribuídas.

Mas estes são os aspetos da exterior submissão feminina, pois, enclausuradas em espaços limitados, desempenhando funções pré-determinadas, estas

mulheres atrevem-se a refletir sobre aquilo que se passa à sua volta, questionando atitudes e valores, acentuando a sua consciência de um mundo em queda.

Assim, aquilo que, exteriormente, poderia ser considerado como uma atitude de sujeição ao poder masculino, no que diz respeito a estas três personagens, mais não é do que uma tentativa de preservar os seus homens, de lhes deixar a ilusão de um poder que já não existe, pois só através da ilusão estes poderão continuar a viver.

Sinhá, a única entre estas esposas que abandona o seu lar e as suas funções, recusando-se a continuar a desempenhar um papel que a esvaziou de si mesma, acaba por condenar o marido à única via possível: a morte.

Num mundo cujos alicerces se encontram em ruína, só a reprodução das mesmas tarefas, o desempenhar dos mesmos papéis por parte das mulheres, poderão fornecer alguma estabilidade. Quando as bases do próprio lar se encontram ameaçadas, estes homens perdem o único lugar no mundo onde ainda podem encenar uma grandeza perdida. Porém, não são só as esposas as personagens femininas que giram em torno destes homens. Existem ainda aquelas que poderão ser denominadas como as filhas, isto é, aquelas que, não se cumprindo socialmente pelo caminho do casamento, permanecem na dependência dos pais. São elas Marta, a filha de mestre Amaro, Neném, a filha de Lula, e Olívia, a filha do capitão Tomás e cunhada de Lula.

Vivendo sob o domínio repressivo dos pais, enclausuradas em funções e espaços limitados, estas personagens, ao contrário das esposas, não encontram o caminho para serem reconhecidas socialmente. Passando da idade de casar, veem-se condenadas à morte em vida, a um estado de marginalidade em que nada lhes é reconhecido, nem mesmo o direito à reflexão. De facto, diferentemente do que acontece com o primeiro grupo de personagens, a estas mulheres não é concedida, inicialmente, qualquer tipo de voz, nem interior, nem exterior. A única voz que farão ouvir será a voz da dor: os gritos e choros de quem já tudo perdeu e que liberta finalmente toda a amargura em si encerrada.

Através da loucura, no caso de Marta e Olívia, ou do simples alheamento ao que se passa à sua volta, no caso de Neném, estas personagens encontram uma forma de escape a uma realidade que nada tem para lhes oferecer a não ser a dor e a humilhação. A sujeição à qual se submeteram as suas mães acaba por não se concretizar nas filhas, pois estas encontram um caminho de fuga que as liberta de um mundo em ruínas mas que não deixa de fazer sentir o seu poder castrador.

Assim, esposas ou filhas são mais do que personagens vazias que se limitam a cumprir as funções que uma sociedade secular e decadente lhes

impõe. Perante homens que não se apercebem de que o seu mundo está a desaparecer, que enfrentam a mudança com palavras de revolta vã e impotente, tentando convencer-se de um poder que já não detêm, as mulheres configuram-se como os seres mais fortes e lúcidos da obra.

Não lhes passando despercebido o real estado do que as rodeia, no caso das esposas, é sua a opção de continuarem a desempenhar os papéis que sempre lhes couberam de forma a garantir que, pelo menos no espaço seguro do lar, estes homens continuem a considerar-se detentores da única coisa que lhes resta: o seu orgulho masculino. No que diz respeito às filhas, loucura ou alheamento são formas de gritar a revolta tanto tempo contida, numa denúncia da opressão a que foram submetidas as mulheres durante toda a existência da sociedade patriarcal açucareira.

Lins do Rego permite ao leitor contemporâneo ter uma perspectiva diferente sobre uma sociedade que, tradicionalmente, se configura em torno do homem. *Fogo morto* revela aquelas que, escondidas pelos preconceitos e imposições sociais, são a verdadeira força oculta que faz girar o mundo. A ação silenciosa ou os gritos de revolta são diferentes formas de manifestação de um poder que se assume em segundo plano, fazendo continuar a girar uma máquina em agonia. Em primeiro plano continuarão os homens, até à derradeira cena, desconhecendo que já não são atores, mas sim marionetas que alguém fará mover até às últimas forças. Só quando as forças faltarem a essas mulheres, se poderá dizer, efectivamente, que caiu o pano sobre o mundo açucareiro.

# Uma poética da memória.

## *Os sinos da agonia* de Autran Dourado

Manuela Lourenço<sup>1</sup>

*Aos meus pais, aos meus filhos e ao Tó.*

O presente ensaio tem como objeto de estudo o romance *Os sinos da agonia*<sup>2</sup>, cuja leitura constituiu o meu primeiro contacto com a obra de Autran Dourado<sup>3</sup>, e funcionou como motivação para melhor conhecer uma das mais

---

<sup>1</sup> Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias, Alameda da Universidade, 1600-214, Lisboa, Portugal.

<sup>2</sup> Todas as citações da obra, que passará a ser referida pela sigla SA, seguida pela indicação da(s) página(s), foram retiradas da seguinte edição: Autran Dourado, *Os sinos da agonia*, 4.<sup>a</sup> ed., Rio de Janeiro, Rocco, 1999.

<sup>3</sup> Nascido em 1926, em Minas Gerais, Waldomiro de Freitas Autran Dourado mudou-se aos 14 anos para Belo Horizonte, onde, com 17 anos, submeteu o seu primeiro livro de contos à apreciação de Godofredo Rangel, experiente escritor, que lhe estimulou a vocação literária. Enquanto frequentava a Faculdade de Direito, cuja licenciatura concluiu em 1949, Autran relacionou-se com outros jovens intelectuais e estreou-se com a novela *Teia*, em 1947, a que se seguiram *Sombra e exílio* (1950) e *Tempo de amar* (1952). Em 1954, transferiu-se para o Rio de Janeiro, a fim de trabalhar na campanha para a Presidência da República de Juscelino Kubitschek, que vitorioso o contrata como seu assessor de imprensa, cargo que desempenhou até a transferência da capital do país para Brasília. Ao deixar as ocupações políticas, Autran Dourado passa a dedicar-se inteiramente à vida literária. Ininterrupta a sua produção literária é acrescida com o volume de contos *Três histórias na praia*, republicado em 1957, com o título de *Nove histórias em grupo de três* e em 1972, com mais três contos, com o título *Solidão solitude*. Seguem-se os títulos que o consagrariam definitivamente como um dos mais importantes escritores da atualidade: *A barca dos homens* (1961); *Uma vida em segredo* (1964); *Ópera dos mortos* (1967), considerado a obra-prima do autor e incluída na Coleção de Obras Representativas da Literatura Universal da UNESCO; *O risco do bordado* (1973); *Os sinos da agonia* (1974); *As imaginações pecaminosas* (1981).

importantes vozes da Literatura Brasileira da segunda metade do século XX. A sua obra, que comporta já cerca de uma vintena de títulos de grande qualidade literária valeu-lhe a atribuição de numerosos prémios<sup>4</sup>, quer no Brasil, quer no Estrangeiro, entre os quais o *Prémio Camões*, o mais conceituado galardão concedido no âmbito da lusofonia. Sendo um dos escritores mais lidos no Brasil, com muitas das suas obras traduzidas em várias línguas, o seu valor é ainda confirmado pela atenção que tem merecido da crítica e dos meios académicos, pois diversas teses têm sido feitas sobre os seus livros.

A aclamação do trabalho de Autran Dourado deve-se tanto ao seu talento excecional como à originalidade da sua voz. Esta mestria revela-se quer nos romances de largo fôlego – *Ópera dos mortos*, *Os sinos da agonia*, *A barca dos homens* –, quer em novelas de surpreendente simplicidade – *Uma vida em segredo* –, quer ainda em contos célebres, como “Violetas e caracóis” ou noutros, marcados por traços subtis de ironia e humorismo, como “O triste destino de Emílio Amorim”.

Na escrita de Autran Dourado convergem várias linhas de força que conjugam o enraizamento no universo brasileiro, sobretudo de Minas Gerais, uma vocação para o universal, um pendor mítico a que não falta um fundo histórico, uma desenvoltura narrativa que não abdica da experimentação e do recurso às técnicas consagradas ao longo do século XX. Porém, nem só de ficção vive a escrita de autor, que se afirmou também, escrevendo páginas incontornáveis. Em *Uma poética de romance: matéria de carpintaria* – texto de leitura obrigatória em muitas Faculdade de Letras de Universidades brasileiras – Autran analisa a sua escrita, revelando muitas das suas fontes de inspiração, e entrega ao leitor chaves importantíssimas de acesso aos seus textos, ao mesmo tempo que escreve verdadeiras páginas de teorização literária com o mesmo tom levemente irónico e provocador a que foi habituando o seu público, aproximando-se de grandes nomes da Literatura que contaram a génese das suas obras, tais como Virgínia Woolf – ela própria uma eloquente crítica e ensaísta.

Outra faceta interessante desta escrita inquieta – no sentido da experimentação – é aquilo a que se poderia chamar uma certa contaminação de géneros. Vejam-se os contos “A glória do ofício” e “Os mínimos carapinas do nada”, ou o volume *Novelário de Donga Novais*, que o próprio autor destaca como verdadeiras artes poéticas. Esta tendência vem sendo ampliada desde *Ópera dos mortos* em que, na descrição do sobrado, se vislumbrava a mesma intencionalidade: apresentar no início do livro, a poética da obra. Anote-se

---

<sup>4</sup> Dentre estes prémios contam-se: Prémio Cidade de Belo Horizonte, Prémio Arthur Azevedo do Instituto Nacional do Livro, Prémio Fernando Chinaglia, Prémio Pen-Club do Brasil, Prémio Paula Brito do Conselho Estadual de Cultura do Rio de Janeiro, Prémio Jabuti, Prémio Goethe de Literatura da Alemanha.

a faceta autobiográfica de *Um artista aprendiz*, que narra o percurso de formação literária de João da Fonseca Nogueira, considerado verdadeiro *alter ego* do escritor. Em entrevista a Telênia Hill, Autran Dourado afirmou a sua convicção de que os elementos teóricos fornecidos pelos criadores são fundamentais porque “só o autor pode dar os mecanismos da feitura da obra”<sup>5</sup>. A provar isso mesmo, temos os vários textos que ele tem vindo a publicar com essa orientação, nos quais revela muitos dos seus processos e artifícios, em conformidade com a tendência moderna “em que a reflexão crítica acompanha a criação romanesca”<sup>6</sup>. Por tudo isto, ao conjunto da sua obra, pode-se aplicar a célebre fórmula de Jean Ricardou, em que se afirma que o romance já não é a escrita de uma aventura, mas a aventura duma escrita<sup>7</sup>.

Uma aceção que tem vindo a ganhar força nos estudos críticos sobre a ficção de Autran é a de uma certa unidade temática e estilística, que resulta do recurso a técnicas narrativas e processos compositivos mais ou menos recorrentes, mas também de uma orientação no sentido de aprofundar, ou melhor, reiterar a diversos níveis o seu próprio universo narrativo.

Efetivamente, a composição literária mostra ser uma opção funcional na criação de sentidos e na exata dosagem de tensão interior que Autran Dourado empresta aos seus escritos. Trabalhando muitas vezes sob a forma de planos, realizando sinopses, quadros, desenhos, esquemas, fica bem patente esse esforço colocado na conceção dos textos, referenciado pelo autor como o “risco do bordado”. Deste modo, vai maneando simetrias, contrastes, repetições que, em cada um dos seus romances, ou contos, correspondem a um sistema próprio de temas e motivos: os relógios em *Ópera dos mortos*, os sinos em *Os sinos da agonia*, por exemplo.

Na esteira de grandes nomes da literatura, como Virgínia Woolf, James Joyce, ou William Faulkner, Autran Dourado utiliza amplamente a técnica do monólogo interior, uma das maiores conquistas do romance do século XX:

A descoberta do monólogo interior foi uma alegria tão grande para mim, que não sabia o que fazer com ele. Após essa fase de lua-de-mel e depois de praticá-lo à exaustão, convenci-me de que ele não era mais do que uma desordenada associação de imagens, lembranças, impulsos<sup>8</sup>.

O narrador, para contar a história, adota como ângulo de visão a ótica de uma personagem. Tudo será captado a partir desse ponto de vista que está, ele também, imerso no universo romanesco. Verifica-se uma tendência

<sup>5</sup> Telenia Hill, “A carpintaria do romance”, in *Estudos de Teoria e Crítica Literária*, Brasília, Francisco Alves, 1983, pp. 134-147 [p. 138].

<sup>6</sup> R. Bourneuf e R. Ouellet, *O universo do romance*, Coimbra, Livraria Almedina, 1976, p. 8.

<sup>7</sup> *Apud* R. Bourneuf e R. Ouellet, *op. cit.*, p. 279.

<sup>8</sup> Autran Dourado, *O meu mestre imaginário*, Rio de Janeiro, Record, 1982, p. 78.

para a interiorização, já que o leitor é posto em contacto directo com o fluir da consciência, nos seus pensamentos intimistas, desordenados, caóticos. A ação fica sujeita a duas orientações dicotômicas, por um lado imobiliza-se, estagna – muitos são os textos, sobretudo contos, em que a duração temporal não vai além de algumas horas, decisivas para o destino da personagem –, por outro lado, nessas mesmas páginas podem ser contempladas vivências que se estendem a vários anos, numa peculiar dilatação do tempo do discurso. A ação centra-se no campo da psicologia, visando apreender a sua corrente ininterrupta, revelando os abismos profundos da alma, dilacerada por conflitos interiores de grande densidade.

Esta opção narrativa tem importantes implicações na escrita do autor. Há como que um esforço para esbater a voz do narrador, que parece abdicar da onisciência demiúrgica, típica dos romances oitocentistas. Contudo, é necessário ter em conta que, ao assumir a voz das personagens, acentua-se o jogo de espelhos, porque essas vozes são moduladas através da voz do narrador, que se desdobra, criando a ilusão de que se ausentou. Talvez à fragmentação da voz narrativa se deva a sua verdadeira força. As personagens tornam-se vozes que se ouvem mais do que figuras que se vêem, assemelham-se a vultos imprecisos, cujo contorno é difusamente traçado pelos seus pensamentos. Nos casos em que é possível atribuir-lhe traços físicos, muitas vezes estes são apontados pela voz interior de outra personagem. Nota-se ainda um enfraquecimento no enredo, que se torna acessório, secundário: “nada há de mais accidental e secundário num romance do que o enredo, que é apenas um dos elementos de sustentação da história, a maneira que o escritor encontra de manter viva a atenção do leitor.”<sup>9</sup>

Autran chega a ampliar esta técnica, na sua composição por blocos, deslocando o foco narrativo por várias personagens. É o que ocorre em *Ópera dos mortos* e *Os sinos da agonia*, onde contar várias vezes o mesmo acontecimento para mostrar as suas múltiplas faces. A ligação do monólogo interior à composição em blocos tem como consequência o relevo dado à retrospeção. São vários os textos em que a narrativa se desenvolve a partir da evocação de eventos do passado: os romances *Ópera dos mortos*, *Os sinos da agonia*, *O risco do bordado*, e os contos “Pedro Imaginário”<sup>10</sup>, “A glória do ofício”<sup>11</sup>, para citar os mais marcantes. Intimamente relacionados com estes aspetos estão o recurso à memória e a complexidade dada ao tratamento do tempo, já que a imagem de um “labirinto temporal”<sup>12</sup> ilustra com alguma justeza a vi-

<sup>9</sup> *Idem*, *Uma poética de romance: Matéria de carpintaria*, São Paulo, Difel, 1976, p. 75.

<sup>10</sup> *Idem*, *As imaginações pecaminosas*, 2.<sup>a</sup> ed., Rio de Janeiro, Record, 1982, pp. 94-115.

<sup>11</sup> *Idem*, *Os melhores contos de Autran Dourado*, selec. de João Luiz Lafetá, São Paulo, Global, 1997, pp. 239-259.

<sup>12</sup> Adriana R. Sacramento, “A magia da palavra e da memória em *O Risco do Bordado*, de Autran



vência das personagens. Sobre essas figuras que se voltam para as vivências conservadas pela memória, pesa o fardo do seu próprio passado.

Um dos traços unificadores das personagens do autor das *Imaginações pecaminosas* – título por demais subtil – é a sujeição a uma certa forma de fatalidade. Rosalina, Gaspar, Malvina, Januário, Prima Biela, algumas personagens dos seus contos sentem ou enveredam por um caminho que as conduzirá inexoravelmente a consequências fatais. Essa fatalidade, frequentemente metaforizada em termos de mecanismo, máquina, roda, deixa-as dominadas pela mesma impotência, uma vez que pressentem que tudo está pré-determinado por forças demasiado poderosas para que o homem, na sua pequenez, as possa enfrentar. Cria-se, assim, uma angústia insustentável, mercê dessas situações cuja saída possível parece ser apenas sob a forma de uma qualquer condenação, vejam-se as mortes de Januário e de Malvina, a loucura de Rosalina... Daqui resultam relatos de grande vibração humana porque neles se prefigura a dimensão do homem face ao universo. Desse jogo de forças se extrai o fundo mítico, por vezes trágico, destas histórias.

Nos casos em que o enfoque é dado a partir da personagem, há certos aspectos que são exacerbadamente privilegiados, enquanto outros são deixados na sombra. Essas opções, em escritos tão astutamente trabalhados, nunca são arbitrárias, basta pensar que, por vezes, o silêncio se torna tão ensurdecador como os gritos. A habilidade colocada na dosagem daquilo que se revela pode ser mais expressiva do que a total exposição onisciente: “Os silêncios na escrita falam como um *stradivarius* nas mãos de um violinista”<sup>13</sup>. É neste sentido que se articula funcionalmente a legibilidade da obra com a competência do leitor, a quem cabe o papel de completar as lacunas deixadas no texto.

O lugar de destaque dado ao leitor, no sentido de que lhe cabe grande responsabilidade na concretização de muitos dos efeitos que se procura obter, é também muito próprio de Autran Dourado, que não esquece o público, antes apela à sua cumplicidade. Subjaz a esta implicação do leitor na obra o facto de a leitura não ser entendida como uma ocupação meramente lúdica, um passatempo, mas verdadeiro exercício intelectual. A relação do leitor com o universo romanesco depende igualmente da manipulação estilística levada a cabo pelo autor, pois em nenhum outro escritor está tão marcada a convicção de que a cada tema convém um estilo diferente<sup>14</sup>. Portanto, aquele que lê

Dourado, o poder de constituir o mundo”, *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n.º 21, jan.-jun. 2003, p. 149.

<sup>13</sup> Autran Dourado, *O meu mestre imaginário*, op. cit., p. 78.

<sup>14</sup> Ideia que é corroborada por Umberto Eco (cf. *Seis passeios nos bosques da ficção*, 2.ª ed., Lisboa, Difel, 1997, p. 21 e ss.) quando defende que diferentes tipologias textuais pedem leitores distintos.

deve decodificar as instruções de leitura implícitas nos enunciados, o que se confirma nas palavras do próprio autor: “O meu mestre imaginário diz, aliás, violando a minha modéstia de prima Biela, que se eu escrevi alguns daqueles blocos até sete vezes, por que não pedir ao leitor que me leia mais de duas vezes?”<sup>15</sup>.

Alfredo Rodrigues Monte<sup>16</sup> procurou demonstrar que, a partir de 1976, Autran Dourado começou a glosar deliberadamente o seu universo romanesco. Tal processo de recorrência leva-o a falar de uma “macro-narrativa”, uma vez que a ação de muitos dos seus escritos é reiteradamente localizada na cidade de Duas Pontes, por onde circulam e se cruzam figuras de uma galeria de personagens bem conhecida dos seus leitores: Rosalina, Donga Novais, prima Biela, João da Fonseca Nogueira, Dr. Viriato, Dr. Alcebiades, Luizinha Porto... Outra tendência observável na obra de Autran Dourado é o processo que consiste na ampliação dos enredos romanescos, caso da novela *Lucas Procópio*, que toma como ponto de partida a figura do misterioso, temido e odiado avô de Rosalina de *Ópera dos mortos*.

Atendendo ao facto de muitos desses textos acabarem por duplicar passos já apresentados, poder-se-ia ver nessa dinâmica iterativa uma forma de fazer variar o ângulo de enfoque da história que se conta, um exercício alargado da variação prismática. É o que sucede nos contos “Violetas e Caracóis” e “Noite de Cabala e Paixão”, ambos contam a neurose de Luizinha Porto que perturba os médicos de Duas Pontes. No primeiro deles, adopta-se o relato na terceira pessoa, no segundo, assume-se o ponto de vista do Dr. Viriato e recorre-se amplamente ao monólogo interior. Na verdade, mercê de uma grande habilidade criativa, Autran joga com as múltiplas possibilidades narrativas que, por si só, obrigam a um refazer da leitura ao nível da micro e da macro-narrativa.

Este intento aproxima a obra de Autran Dourado da tapeçaria de Penélope, pois o refazer pode ser entendido como uma face do desfazer. Um novo ponto na tapeçaria altera o desenho original. Este método pode ainda ser visto como um processo de mitificação desse universo romanesco: o autor cria paulatinamente os seus próprios mitos, à imagem do movimento que na Grécia Clássica correspondeu à elaboração das tragédias a partir do fundo mitológico arcaico. Neste caso específico, em vez de se apresentarem versões – que são sempre releituras – de obras alheias, como acontece em *Os sinos da agonia*, o autor volta-se para a sua própria criação. A imagem da tapeçaria ilustra esse contínuo resgatar e renovar de uma memória literária através da

<sup>15</sup> Autran Dourado, *Uma poética de romance: matéria de carpintaria*, op. cit., p. 32.

<sup>16</sup> Cf. *Carpintaria e tecelagem. A obra de Autran Dourado*, Tese de Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada, FFLCH USP, 2002.

imaginação inventiva. À obra de Autran Dourado pode-se aplicar a metáfora de um organismo vivo dotado de memória própria. Citemos ainda o autor, cuja análise é sempre mais certa e autorizada: “o que há de comum entre as várias obras de um escritor? Só um fazer-se. Só depois de tudo escrito é que se pode dizer.”<sup>17</sup>.

A descoberta surpreendente de enunciados profundamente trabalhados que continuamente interpelam o leitor possibilitava múltiplas perspectivas de análise, porém a memória foi-se revelando como chave possível para explicar a estranha complexidade e envolvente atmosfera que se respira nas páginas de *Os sinos da agonia*<sup>18</sup>.

## 1. O antes agora: memória do passado

*Lembrando agora doía outra vez.* (SA, p. 259)

Face a *Os sinos da agonia* [SA], o leitor vê surgir-lhe a imagem de um labirinto, ou então a do bosque druídico de Eco<sup>19</sup>, tão complexo é o mundo edificado nas suas páginas. Erasmo Rangel, o mestre imaginário de Autran Dourado, já assim definira a narrativa:

labirinto no tempo, em que não se pode perder o fio. O que impede a narrativa de ser perfeito labirinto é ter ponto de partida e um ponto de chegada. Mas o labirinto possui também uma entrada e uma saída. Ponto de partida e entrada, ponto de chegada e saída, que podem ser os mesmos.<sup>20</sup>

Tome-se, então, como ponto de partida e entrada uma frase do autor sobre este romance: “*Os Sinos da Agonia* – uma só história narrada de três

<sup>17</sup> Autran Dourado, *O meu mestre imaginário*, op. cit., p. 24.

<sup>18</sup> Partiu-se de uma pesquisa sobre a memória, que serviu como enquadramento teórico que buscou cotejar e compreender a relação entre a memória e a literatura. Este enquadramento teórico permitiu compreender que a relação entre memória e literatura assume múltiplas modalidades, possibilitando várias perspectivas de abordagem e reflecte a utilização de processos e recursos idênticos. No momento de organizar a matéria estudada, verificou-se que, a respeito da memória, se distinguem diferentes cambiantes: as memórias individuais, a memória histórica: social e coletiva, a memória ancestral e genética, a memória mítico-literária e, inclusivamente, a memória do leitor. Do tratamento desta multiplicidade resultou a divisão natural do trabalho.

<sup>19</sup> Umberto Eco refere-se à imagem do bosque para dar conta da complexidade dos enunciados narrativos que propõem múltiplos caminhos ao leitor, aliás essa imagem está patente no título do volume de ensaios: *Seis passeios nos bosques da ficção*, 2.<sup>a</sup> ed., Lisboa, Difel, 1997.

<sup>20</sup> Autran Dourado, *O meu mestre imaginário*, op. cit. p. 71.

maneiras diferentes, ambíguas e mesmo contraditórias – os discursos dos três personagens principais: na verdade dois, desde que Januário e Gaspar são as duas faces do mesmo personagem mítico – Hipólito.”<sup>21</sup>

Nesta primeira pista de leitura, destaca-se essa unidade na dispersão como figuração do híbrido (Minotauro?), duas forças opostas que condicionam o relato e que condenam o leitor (Teseu?) a vaguear pelos caminhos que ora se bifurcam, ora se entrecruzam, ora se repetem até encontrar a possível saída ou o ponto de chegada. Eleja-se a memória, então, como o fio de Ariadne que o há-de guiar durante esse percurso, permitindo esbater a fragmentação do relato e assim completar o mosaico diegético.

Esquecendo, por ora, o fundo mítico que está na base da intriga<sup>22</sup>, a história de que se compõe o núcleo narrativo é relativamente simples. Assentando no triângulo amoroso que envolve Malvina, João Diogo Galvão e Gaspar / Januário, a ação é impelida pelo amor, o adultério e o ciúme. Malvina, fidalga, jovem e bela, casada com João Diogo, muito mais velho do que ela, toma-se de amores por Gaspar, seu enteado. Para se poder entregar a esse amor livremente, planeia matar o marido, unindo-se com esse propósito a Januário que, fascinado pela sua beleza e pelo seu poder de sedução, é facilmente manipulável e aceita executar o assassinio de João Diogo. Porém, Gaspar, mesmo com o pai morto, recusa-se a esse amor, abandona Malvina e tenta um novo projeto de vida através do casamento com Ana, jovem pura e ingénua, que lhe oferece um amor casto. Malvina, despeitada e enciumada, suicida-se, mas antes deixa uma carta escrita ao Capitão-General em que acusa Gaspar do assassinio do pai. Quanto a Januário, cansado de fugir à justiça, regressa à cidade e entrega-se à morte.

Conforme explica no seu ensaio *Uma poética de romance: matéria de carpintaria*<sup>23</sup>, na composição desta obra, Autran Dourado tinha inicialmente previsto três blocos uniformes, cada um deles correspondendo a uma visão da história. Mais tarde, optou por cortar a parte final de cada um dos blocos, formando desta maneira um quarto bloco. Com esses cortes, suspendeu as narrativas e obteve a unidade da obra. A montagem final é a que se observa no romance: quatro blocos, designados por jornadas<sup>24</sup>: primeira jornada – “A farsa” – focalizada em Januário; segunda jornada – “Filha do sol e da luz” – focalizada em Malvina; terceira jornada – “O destino do passado” – focalizada

<sup>21</sup> *Idem, Uma poética de romance: Matéria de carpintaria, op. cit., p. 138.*

<sup>22</sup> A intriga de *Os sinos da agonia* assenta num processo de reelaboração do mito de Fedra e Hipólito, apesar de nela se fundirem aspetos provenientes de outros mitos, como o de Édipo ou o de Medeia.

<sup>23</sup> *Op. cit., p. 139 e ss.*

<sup>24</sup> Este termo é sinónimo de ato na tragédia antiga e nos poemas dramáticos espanhóis. Esta explicação é também dada pelo autor no ensaio supra citado.

em Gaspar – e a quarta jornada – “A roda do tempo” – para onde confluem os sintagmas anteriores, mas mantendo a focalização tripartida. No último bloco, a convergência das três narrativas dá-se ao nível do tempo, pois a ação decorre na manhã do mesmo dia.

O romance inicia-se com Januário, na noite anterior ao seu regresso a Vila Rica, de onde fugira um ano antes e para onde não deveria regressar mais, sob pena de o pagar com a vida. Nesses momentos iniciais, fica desde logo perceptível que Januário voltara precisamente por se ter resignado a esse destino. Neste sentido, porque se parte da situação que encerra a diegese, trata-se de um começo *in ultima res*. Esta opção narrativa aproxima-se da técnica do romance policial. As primeiras páginas estão imersas num clima de mistério que suscita a curiosidade do leitor e confere ao relato uma certa dosagem de expectativa sobre o posterior desenrolar da ação.

O passado, que explicará os antecedentes da situação figurada no *incipit*, será resgatado pela memória, numa tentativa de se encontrar um sentido para as vidas das quais se descrevem as últimas horas. O epílogo retomará o início, conferindo-se ao relato uma estrutura circular. Pierre Janet<sup>25</sup>, citando os velhos filósofos, define a memória como o conhecimento do passado. Vários são os estudiosos que a encaram ainda como uma faculdade que tudo conserva em estado virtual, ao mesmo tempo que constitui a fonte fundamental de toda a reflexão. Em *Os sinos da agonia*, a narração resulta, em larga medida, de um processo rememorativo. Januário, Malvina e Gaspar orientam as suas cogitações pelas suas memórias pessoais. Ao recordarem as vivências do passado, estão implicitamente a refletir sobre si mesmos, havendo como que uma espécie de duplicação que lhes permite verem-se à distância. Todos eles estão dominados pela impossibilidade de esquecer, pelo que o próprio presente se encontra submerso por esse passado que se perpetua e que surge como destino e maldição.

A noção de memória é indissociável da noção de tempo: não há memória sem a consciência do fluir temporal. A recordação assenta sempre na relação entre o presente e o passado, marcando o contraste entre esses dois momentos. Ao transferirem-se os eventos para o plano mental mediante a evocação retrospectiva, procura-se, com a escrita, captar o caráter fragmentário da memória. Este programa narrativo determina, à partida, a expressão e a vivência do tempo, que se torna uma categoria central no relato. Como a memória se rege por padrões e por uma lógica que são estritamente internos, pessoais e privados, não se coaduna com a rigidez dos instrumentos que pretendem tornar o tempo mensurável: o relógio e o calendário. Por esse

<sup>25</sup> “Le problème de la mémoire”, in *L'évolution de la mémoire et de la notion du temps*, Paris, Éditions Chaline, 1928, pp. 181-202.

motivo, a sequência cronológica dos eventos não é, praticamente, utilizada. A manipulação do tempo nesta narrativa desenha um complexo entrançado, que se projecta ao nível do tempo da história, do tempo do discurso e do tempo psicológico.

A ligação entre as quatro jornadas faz-se através dos fios do tempo. A quarta jornada é a sequência da primeira, correspondendo à manhã que sucede à noite em que Januário espera às portas da cidade. A segunda e a terceira jornadas constituem analepses completivas em relação à primeira e à quarta, uma vez que incidem sobre os acontecimentos que explicam a situação de desespero em que se encontram as personagens. A terceira jornada dá continuidade à segunda: é a manhã que se segue à morte de João Diogo.

Com efeito, a unidade da obra obtém-se em virtude da articulação temporal entre os blocos narrativos, uma vez que, em cada um deles, se disseminam referências textuais que permitem reconstituir o tempo da história. A primeira e a quarta jornadas incidem sobre as horas que medeiam entre a meia-noite e um pouco depois das nove da manhã. Tomadas em conjunto constituem o sintagma final da intriga que envolveu as personagens. O tempo anterior a esse dia é recuperado através das recordações de Januário, Malvina e Gaspar, que instauram sucessivas analepses completivas no interior desses dois blocos. A segunda e terceira jornadas constituem novas analepses completivas e homodieéticas. Note-se, porém, que, dada a focalização distribuída pelos três protagonistas, alguns desses lances se repetem, ainda que sujeitos a subtis variações.

Apesar do estilhaçar do tempo, é possível delimitar as balizas temporais do enredo, já que muitos episódios da narrativa são situados em relação a outros, através de fórmulas como “[n]ão agora de noite, antes” (SA, p. 15); “dias depois” (SA, p. 19); “Antes de um ano” (SA, p. 125); “Desde que ele a abandonou, depois da missa” (SA, p. 261). O tempo decorrido na história é de cerca de três anos. João Diogo e Malvina estiveram casados um ano antes do regresso de Gaspar; Gaspar e Malvina conviveram alguns meses até que ele se apercebesse de que se amavam; após ter assassinado João Diogo, Januário esteve preso cerca de uma semana, antes de o pai lhe ter dado “escapula”; Gaspar mudou-se para a antiga casa de João Diogo no dia do funeral do pai. Entre estes acontecimentos e o fecho da ação há uma elipse de um ano.

Porém, a par das recordações que obedecem a um apelo voluntário, subsiste na memória todo um manancial de recordações cuja afluência ao espírito é impossível de controlar. A memória, pela sua peculiaridade, move-se livremente no tempo à revelia da rigidez dos relógios: ora recua, ora avança, percorrendo quase instantaneamente longos intervalos de tempo. Em virtude disso, as recordações surgem de forma desorganizada e lacunar. Na suces-

são associativa das evocações cruzam-se, fundem-se e sobrepõem-se vários tempos sem qualquer transição. Por conseguinte, inscrevem-se no enunciado outras lembranças das personagens – verdadeiras narrativas na narrativa – que dizem respeito a um tempo anterior à história e a momentos da vida das personagens que não estão directamente relacionados com a intriga principal.

Januário evoca episódios desgarrados da sua infância: o timbre da voz de mãe Andresa, adormecendo-o; as palavras com que esta o recomenda aos cuidados do pai, já no leito de morte. Recorda a sua convivência com os filhos legítimos de Tomás Matias Cardoso e a sua educação no Seminário da Boa Morte. Malvina guarda da infância reminiscências do tempo de abastança do pai e do seu princípio de educação musical. Na sua mente, cruzam-se as circunstâncias do nascimento de Donguinho – anteriores ao seu próprio nascimento. É ainda pelas suas recordações que se vem a revelar o destino final das personagens da sua família: o pai morreu de velhice e de tristeza, a mãe regressou ao reino, Mariana entrou para um convento e Donguinho morreu vítima de uma emboscada. Gaspar evoca sobretudo as figuras da irmã e da mãe. Perante o caixão do pai, vêm-lhe à mente as imagens guardadas da irmã morta, do tom da sua pele e da frieza do toque. Acusa ainda o remorso que lhe causa, no presente, não ter assistido à morte da mãe por estar ausente no Reino. Nessa relação com os seus mortos destaca-se o enjoo causado pelo cheiro da cera queimada e pelo cheiro das flores que lhe ficou impregnado na memória desde a morte da irmã e que, no momento em que vela o pai, o domina tão intensamente que teme desmaiar. É pelas suas divagações que se torna compreensível a repulsa que as mulheres lhe inspiram, destacando-se o episódio da criança que em Coimbra lhe acenava todas as manhãs até que a mãe da menina lhe começou igualmente a deitar uns olhares carregados de sentido.

A expressão do tempo, como se vê, obedece a duas forças dicotómicas. Por um lado, há como que uma imobilização da ação, já que o tempo da história, compreendido pela primeira e quarta jornada não vai além de algumas horas marcadas pela espera angustiada daquilo que não se sabe o que será, mas que é pressentido como a revelação de um destino final. Contudo, mediante o recurso aos artifícios da memória e do fluxo de consciência, introduz-se no relato uma extensão temporal muito mais vasta, sem que isso comprometa a unidade e a coerência da obra. Recuperam-se, desta forma, os momentos mais marcantes da vida dos protagonistas que permitem, por sua vez, reconstituir o enredo e compreender a psicologia destas personagens.

Uma vez que o processo narrativo é desencadeado pelos mecanismos da memória e da retrospeção, o relato surge marcado pela desorganização, pela fragmentação, pela repetição, resultantes dos caprichos e das falhas da pró-

pria rememoração. Assumindo-se como ponto de vista a interioridade das personagens, toma-se contacto com os seus pensamentos mais íntimos na sua forma em bruto: desordenados, caóticos, obedecendo apenas às oscilações da mente. A exploração dos diferentes níveis de consciência aparece reflectida no ritmo da prosa, pois o autor esforça-se por dispor as sequências e as associações de ideias tal como elas surgem na mente humana. Note-se como, no final do romance, se agudiza essa desconexão, em estreita ligação com os conflitos que dilaceram as personagens. Januário, Malvina e Gaspar, consumidos por uma espera ansiosa, já não conseguem organizar as suas próprias ideias. As ondas de angústia que os assaltam impiedosamente arrastam consigo a capacidade de organização. A este, como a outros livros do autor, aplica-se com justeza a observação de A. Mendilow a respeito dos romancistas da corrente de consciência:

Rompem e reformulam os padrões de linguagem com repetições e elipses, palavras provenientes da combinação arbitrária de outras e novas invenções; alusões meio percebidas, palavras emotivas, imagens evocativas; atordoam-nos, hipnotizam-nos, jogam-nos para fora dos canais da lógica formal, e assim intentam induzir em nós a recriação, através da intuição, do fluxo original de sensações e percepções que inunda, sem pausa nossas mentes.<sup>26</sup>

Na verdade, a memória constitui a um só tempo uma técnica e uma convenção romanesca que permite veicular com verosimilhança a simultaneidade na linearidade e na consecutividade da própria escrita. Articulada com o recurso à técnica do fluxo de consciência, amplamente utilizado pelo autor, neste como noutros escritos, a associação de ideias, emblemática dos processos rememorativos, determina o ritmo e os acentos melódicos do discurso. As evocações, pela sua própria natureza, acabam por subverter a ordem dos acontecimentos: a ação progride por movimentos bruscos e cortes abruptos que se refletem ora em novos recuos, ora em saltos em frente, cruzando e fundindo no agora várias temporalidades. O movimento pendular da memória vai do passado remoto da infância a um tempo mais recente, observando-se a tendência para insistir demoradamente em certos pormenores, cuja repetição acentua a sua importância, ao passo que outros são elididos.

Assim, o tempo do discurso contempla múltiplos registos. A primeira e a quarta jornadas, pela sua duração temporal, tendem em certa medida para a isocronia. Por outro lado, todas as evocações do passado introduzem anisocronias que contemplam várias analepses completivas e homodiegéticas, mas também heterodiegéticas. Os lances analépticos são ricos em alusões,

<sup>26</sup> A. Mendilow, *O tempo e o romance*, Porto Alegre, Editora Globo, 1972, p. 171.



referências vagas e imprecisas, nas quais se dilui a ação e que redundam na impressão de claro-escuro que se desprende das páginas do livro. Contudo, as analepses podem conter em si mesmas a expressão de prolepses que aí se encaixam, se alternam ou encadeiam. Portanto, artifícios técnicos como a sucessão de elipses, de resumos e de cortes no discurso, inseridos sem qualquer transição, sublinham o carácter fragmentário do enunciado, veiculando um ritmo narrativo que se aproxima do fluir da memória.

A filtração das vivências pela memória inscreve, no relato, a dimensão psicológica do tempo. O tempo psicológico, ou interior, tal como se lhe refere A. Mendilow, diz respeito à “estimação do tempo através de valores individuais ao invés de escalas objectivas. É, em outras palavras, um tempo relativo, interior, estimado através de valores que variam constantemente, em contraste como o tempo exterior, medido através de padrões fixos.”<sup>27</sup>.

As personagens, dada a forte perturbação interior que as domina nas horas em que a ação se aproxima do desfecho, equacionam a vivência do tempo de maneira bastante idêntica. Uma vez que os três protagonistas se sentem apanhados numa teia fatal de que não é possível escaparem, o tempo torna-se metáfora de um mecanismo desencadeado que nada parece poder parar. Portanto, perpassa no texto, e nos pensamentos das personagens, essa imagem de vertigem devoradora que as arrasta, e que vai ecoando em cada uma das jornadas. A título de exemplo, cite-se a constatação feita por Malvina: “Agora era o engenho em disparada, o engenho que ela não soube mais parar. O engenho enlouquecido de um relógio. O relógio puxava os sinos, trazia as coisas. As coisas aconteciam sem parar. Tudo lhe escapava entre os dedos.” (SA, p. 260).

Notoriamente, evidencia-se a impressão de que a duração do tempo foi exacerbadamente dilatada, de tal forma que a nitidez das recordações se esbate. A ordem dos acontecimentos torna-se imprecisa e difícil de reconstituir, as coisas parecem muito mais distantes do que realmente foram, porque tudo se mistura na memória. Assim o sente Januário: “[f]oi antes ou depois do presente do punhal? Não conseguia se lembrar, tudo tão brumoso, tanta coisa tinha acontecido, tanto as coisas se distanciavam ligeiras naquele ano de ausência.” (SA, p. 22). Malvina tem a mesma percepção, também para ela o tempo surge expandido: “[à]s vezes parecia que tinha vivido uma enormidade de tempo, era mesmo uma velhinha engelhada, finda.” (SA, p. 258).

O ano decorrido entre a morte e o velório de João Diogo representou para os três protagonistas o mesmo sofrimento, conotado em termos de “pesadelo, remorso e dor” (SA, p. 19), para Januário, e de prolongada agonia para Malvina, muito mais demorada do que realmente fora: “[c]omo a dela, um

---

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 131.

ano. Ou foi mais do que um ano? Perdeu a noção do tempo, tanto sofrera.” (SA, p. 258). Num movimento que pretende dar conta do enclausuramento, da aflição e do esgotamento destas figuras, há como que um estreitamento fatal do tempo, sintetizado no pensamento de Gaspar, mas que se aplica a todas elas: “Aquela noite pesada, arrastada, cheia de sustos e presságios, de lembranças soturnas e agourentas. Mergulhada numa névoa, num vapor úmido e quente. Noite de agonia sem fim, que se prolongava no dia.” (SA, p. 285).

É a esta luz que o som dos sinos se torna profundamente significativo. Ironicamente trágicos, os sinos da cidade tocam a agonia, alguém que se encontrava próximo da morte, aguarda em padecimento que o destino final e comum a todos os homens se cumpra: a entrega à morte, ao sono eterno. No estado de espírito em que se encontram as personagens, a similitude é inequívoca: os sinos dobram por elas, acentuando a opressão crescente das últimas horas. A convergência dos blocos narrativos e dos pensamentos das personagens dá-se ao som dos sinos: todas elas se sentem chamadas pelo dobre soturno que ecoa pela cidade e nos seus espíritos, tornando-se insuportável: “como um tempo tão curto podia durar uma eternidade. Temia gritar.” (SA, p. 259), assim o expressa a consumida Malvina.

Nas memórias dos três protagonistas destacam-se os momentos de grande intensidade emocional, que ficam profundamente gravados no espírito, assinalando uma espécie de destino que condiciona, a partir daí, o comportamento de cada um deles. A frequência e a fidelidade com que essas fortes impressões ressurgem estão directamente relacionadas com o impacto que causaram, reavivado em cada nova evocação.

Para Januário, um desses momentos foi a primeira vez que viu Malvina, ficando instantaneamente arrebatado:

Quando primeiro viu Malvina no seu cavalo ruão. Quem era aquela aparição, aquela mulher que ele nunca tinha visto antes, de que nunca tinha ouvido falar? Não, não era dali, não podia ser ninguém dali. Não havia na cidade ninguém feito ela, ninguém que se vestisse assim que nem ela. (SA, p. 53)

A partir desse instante, Januário passa a segui-la obcecado, cego de paixão. Quando ela lhe começa a retribuir os olhares, os sorrisos, os bilhetes e, por fim, se lhe entrega, o destino do jovem mestiço fica selado. Preso à sua beleza, à sua magia, ao seu fascínio, fica destituído de toda a vontade que não seja estar com ela. Por isso, apesar de uma certa repugnância, aceita fazer tudo o que ela lhe pediu, executando o plano que ela traçara sem nunca duvidar das suas intenções. O poder que Malvina exerce sobre ele impede-o de fugir, de se afastar de Vila Rica.

Incapaz de a esquecer, Januário está subjugado por uma espécie de fatalidade que se fecha sobre ele como um círculo, do qual não pode escapar. Durante o ano em que andou fugido, na verdade, mais não fez do que andar em círculos até voltar ao mesmo local. Januário não encontrou a saída do labirinto.

Para Malvina e Gaspar, foi o momento junto ao cravo em que os seus olhos pela primeira vez se cruzaram. Malvina fica abalada, os efeitos que esse instante teve sobre ela só mais tarde, a sós no seu quarto, puderam ser equacionados, tal como surge marcado pela repetição de expressões de sentido equivalente: “ela reparou mais tarde, quando no quarto não parava de se lembrar” (SA, p. 146); “viu depois no quarto” (SA, p. 147). A comoção causada pela força do olhar de Gaspar deixa Malvina num estado de exaltação tal que se aproxima da perda de consciência – ou pelo menos do domínio sobre si mesma –, ela é como que fulminada:

Os olhos de Gaspar pousaram nos seus olhos, mergulharam por ela adentro, varando-a de luz, estremecimento e dor. Agora mais mansos, ainda selvagens. O selvagem nos olhos era para sempre, viu transfigurada, toda ela tremia. E foi dela a vez de corar. Empalideceu depois, feito aos pouquinhos desmaiando, enquanto durava aquela olhar. E se sentia toda tremer por dentro, nos fogos da agonia. Ferida, varada, perdida, pensou num último esforço para voltar a si. (SA, p. 149)

Gaspar, cuja psicologia é mais branda e contida, “tardonho”, “abúlico”, não vive com a mesma intensidade esse instante, porém, de alguma maneira, ele também ficou gravado no seu espírito, porque se sentiu atraído para a luz dos olhos de Malvina, incapaz de afastar os seus:

E ele que nunca ousara mirar nenhuma mulher dentro dos olhos, só fazia mergulhar naqueles olhos azuis. Uns olhos grandes e rasgados, chamavam. Estranhamente ele não sentia nenhum medo. Os olhos mansos, nenhum perigo. Pálida, é capaz de ser por causa do susto, pensou. Como não podia se desligar daqueles olhos e neles demorava mais do que se permitia, viu que ela era desprotegida. (SA, p. 235)

Tanto a reação a este tipo de “choques” como a forma como eles se vêm a gravar na memória das personagens são involuntárias, não dependendo senão da carga emocional e afetiva que determina a fixação dos detalhes exactos bem como das circunstâncias que os rodearam<sup>28</sup>. Dir-se-ia que a ação central só se desencadeia a partir do momento em que os olhares de Malvina e de Gaspar se cruzaram, situação que os modificou e transfigurou, o que é logo evidente para Malvina, mas leva algum tempo a ser percebido por Gaspar.

<sup>28</sup> Cf. J. Yves Tadié e Marc Tadié, *Les sens de la mémoire*, Paris, Gallimard, 1999, p. 112.

Muitos são os pequenos detalhes que, ao longo do romance, funcionam como “sinais de memória”<sup>29</sup>. Através deles, as recordações irrompem subitamente no espírito das personagens, ressuscitando as impressões sensoriais e as emoções a elas ligadas. J. Yves Tadié e Marc Tadié<sup>30</sup> frisaram a importância dos suportes exteriores no desencadear das recordações, o que tem, inclusivamente, sido um tema literário bastante explorado.

Assim que o nome de João Diogo lhe ocorre ao espírito, Januário evoca, imediatamente, a imagem do crime: “o grito, as mãos manchadas, o sangue seco que ele procurava lavar nas águas frias do rio.” (SA, p. 27). Da mesma maneira, o nome de Malvina devolve-lhe a imagem dela a cavalo, quando a viu pela primeira vez. O farfalhar das folhas da gameleira remete-o para as ocasiões em que Januário a via despir-se, ressuscitando nele o som dos seus vestidos e o cheiro que dela se soltava e que ele sentia de novo na aragem da noite.

Malvina procura os olhos de João Diogo para neles ver os olhos de Gaspar. No desespero do final, o cravo silenciado e a toalha de damasco roxo levam-na a deslocar-se para o dia do velório de João Diogo e para a imagem das manchas de sangue a alastrarem sobre os tecidos. A sua mão lembra-lhe a mão escura de Januário, fundindo a imagem das duas, o que acentua a sua culpa no crime. O nome de Gaspar lembra-lhe toda a atribulação daquele ano e de tudo o que fez para que ele regressasse, acendendo nela a humilhação e a mágoa: “[n]ão, porque disse o nome? Não queria. Só dizer o nome dava um azedume na alma, um arrependimento, uma vergonha” (SA, p. 260). Também o sino a faz deslocar-se no tempo, até ao dia em que desejou que não fossem os sinos – sobretudo tocando a agonia – que o acordassem, mas sim a sua música.

Gaspar evoca a imagem da mãe, em nítido contraste com as palavras com que João Diogo exalta a beleza de Malvina, sentindo mesmo que a atitude do pai ofende a memória da mãe. Ao velar o pai, nota que a toalha de linho, que trouxera do Reino como presente para a mãe, é colocada sobre a mesa. Olhando-a, recorda as palavras e o jeito da mãe ao fazer-lhe o pedido, inundando-o uma onda de remorso e arrependimento. As velas e as flores reenviam-no ao velório de Leonor, vinte anos antes, deixando-o profundamente nauseado, pois o cheiro ficou para sempre ligado à náusea. As palavras do padre desencadeiam nova série de lembranças em que se vai insinuando o sentimento de culpa: “[p]alavras que eram molas, o pensamento passou a ser conduzido por elas” (SA, p. 207). A mão de Malvina lembra-lhe

<sup>29</sup> Jacques Le Goff, “Memória”, in *Enciclopédia Einaudi*, vol. 1, Lisboa, INCM, 1984, p. 31.

<sup>30</sup> Cf. *op. cit.*, p. 174.

a mão decepada que matava o pai no sonho que se repetia nas suas noites de angústia.

As palavras, os objetos, os sons, são elementos do presente que se ligam ao passado, ressuscitando-o sempre sob o paradigma da associação. As recordações despertam-se umas às outras, ligando-se por nexos associativos. Veja-se, a título de exemplo, a confusão que assalta Gaspar, perante o cravo:

De repente se sentiu dividido. Não, não podia se permitir aqueles sentimentos, ele que antes queria morrer. A toalha de damasco vermelho caída no chão. A toalha branca, do melhor galego. Linho, meu filho. O sudário, a paixão de Verónica. Linho branco, o canto. O canto, a brancura, Leonor. No ouvido, na alma um zumbido, uma lembrança imprecisa, uma dor funda no peito, uma dureza nos olhos. A mãe, o linho, Leonor. Aquela mulher agora! Desejo violento de tudo destruir, tudo abandonar. Uma angústia, aura penosa. Tudo se confundia dentro dele. (SA, p. 234)

A rapidez com que as recordações surgem na mente, a frequência e as emoções que desencadeiam dependem, em grande medida, do factor emocional. Trata-se de uma memória afetiva, que diz respeito àquilo que feriu a sensibilidade. O que implica, por si, o surgimento de todo um estado de espírito que, no caso das personagens, é de angústia, culpa, remorso, mágoa, dor, vergonha, humilhação. A intensidade dessas emoções é diretamente proporcional à carga afetiva associada à recordação:

*La mémoire affective est celle qui nous fait éprouver, à l'évocation d'un souvenir, un sentiment, une impression, une sensation. Mais sous ce terme sont regroupés des aspects très différents de la réalité, de l'authenticité, de l'intensité de ce que nous ressentons à partir d'un souvenir.*<sup>31</sup>

Mas os aspectos acima referidos despertam igualmente os mecanismos da memória sensitiva, pois as personagens experimentam impressões sensoriais que reproduzem as que foram sentidas no passado: a memória, olfativa, visual, auditiva impregna os sujeitos de sensações tão intensas e tão reais como as vividas no passado. “*Cette forme de mémoire est la plus subtile et la plus extraordinaire*”<sup>32</sup>. Portanto, os sinos, a mão, o cravo, as toalhas, as velas, as flores, são motivos que se retomam e que ressurgem com persistência no enunciado. Signos que figuram o enclausuramento das personagens no passado e a sua incapacidade de viverem o presente.

Enquanto esperam, as personagens relembram esmiuçadamente os vários acontecimentos que as conduziram àquele ponto preciso, vêem-se subjugadas

<sup>31</sup> Jean-Yves Tadié e Marc Tadié, *op. cit.*, p. 177.

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 191.

por algo que se lhes afigura ser um destino inexorável. Porém, esses actos de memória não se limitam a recopiar o passado, antes representam uma inteção daquilo que foi. A recordação combina em si mesmo uma infinidade de subtis interpretações e adaptações, a matéria vivida não se apresenta da mesma forma quando é rememorada, aí interferem a evolução do próprio sujeito e o efeito da passagem do tempo sobre os eventos. Malvina, no auge da espera e da angústia, toma consciência desse processo, atingindo uma espécie de clarividência que se fica a dever ao desfazamento temporal: “[d]e longe, esvaziados de toda a carga, de toda a aura, de todo o sentido, a gente podia até ver as coisas. No quentume da hora, na pressa do coração, a gente não vê, sente só.” (SA, p. 274).

Presos à sua subjetividade, os protagonistas penetram profundamente no seu interior, dessa introspecção resulta uma reconfiguração daquilo que viveram e de si mesmos. Januário que, no início do romance, é assaltado pela semente da dúvida, não consegue discernir os motivos que impediram Malvina de se lhe juntar. De uma maneira ainda incipiente, começa a desconfiar dela. Na imagem guardada insinua-se os signos do seu poder demoníaco: ela é fria, capaz de todos os pecados, é mais forte do que ele, ele fora conduzido por ela, afinal tão efeminado como o próprio João Diogo. É precisamente ao despertar que Januário descortina a verdadeira natureza de Malvina e a trama em que ela o enredara:

Não queria ver a claridade, tinha medo de sair para a luz. Em plena luz veria tudo aquilo que tinha começado a ver no entressono. As coisas faziam sentido. As ligações, as raízes submersas vinham à tona. Tudo aquilo que não pôde, não quis ver. Tudo agora tão claro instantaneamente. Só ele bobo não via. (SA, p. 316)

O que Januário intui é o papel que desempenhara: pois mais não fora do que um brinquedo nas mãos de Malvina, aliás ele fora a mão de Malvina. Apesar de conseguir compreender que Malvina é que dispusera as peças no tabuleiro, é levado a reconhecer que “[m]uita coisa só ela devia saber” (SA, p. 319). Até a paixão desesperada de Malvina por Gaspar se lhe torna óbvia. Em face das certezas que finalmente alcança, Januário re-figura a imagem de Malvina, ou melhor, inscreve-a dentro de parâmetros que a desumanizam, frisando a capacidade de dissimular e de fingir:

Ela era muito embuçada, de mil folhas. Cebola, caramujo. Mulher, uma gata, muitas capas. Filha do sol, rainha. Filha do fogo, danação. Ronronava e mordía. Híbrida, monstro. Como os anjos danados, monstruosa. Como seus irmãos no corpo. Os pés de cabra escondidos. (SA, p. 321)

Quanto a si mesmo, Januário vê-se sucessivamente como “bobo”, “joguete”, “aflautado”, “doce”, “menino”, “boneco”, “mestiço”, “bastardo”, “mosca”, “o último dos homens”, “quase um preto”, “ninguém”, “zangão”. Essa sucessão de imagens de si mesmo dá conta da dolorosa descoberta de não ter sido mais do que um instrumento em toda a história – interessante é a forma como Januário se vai diminuindo.

Malvina, pelo contínuo repassar da memória, em primeiro lugar, toma consciência de que nunca mais se livrará de Gaspar. O fogo da paixão queimou-a fatalmente no primeiro instante e, desde aí, não fez mais do que intensificar-se. Os mínimos pormenores, palavras, gestos, olhares, são esmiuçados, analisados, lidos, para melhor serem guardados. A ideia da morte de João Diogo também lhe surge como uma evidência súbita, sem que ela consiga determinar quando é que principiou. Mas, ao aproximar-se do final da trajetória de que pensava controlar a direção, é-lhe dado ver que, por fim, não comandava como julgara. Os acontecimentos precipitaram-se por si mesmos e Malvina já não os pôde travar ou corrigir: “de repente, lúcida e fria, viu resumido e articulado tudo aquilo que viveu, tudo aquilo por que passou e sofreu. E entendia o entrançado da vida, a sua própria razão de existir. Tudo fazia sentido, ela agora sabia o que fazer.” (SA, p. 277).

Assim, a jovem é levada à percepção de que Gaspar, em tempos, a amara, mas que, no presente, não amava mais. Tudo quanto, no seu desespero, fizera para o tentar trazer de novo até si fora e seria inútil, Gaspar estava perdido para ela para sempre. Até as mentiras piedosas de Inácia se tornam para ela evidentes.

Quanto ao próprio Gaspar, depois da imagem de Malvina se insinuar nos seus sonhos, passa a evocá-la conscientemente na intimidade do seu quarto. Permite-se pensar na madrastra até ao dia em que as mãos de ambos se tocam e lhe surge a revelação dos sentimentos que foram impercetivelmente germinando no seio das conversas, das leituras partilhadas, da música. Pela memória, “que ele procurava ordenar como uma sucessão fria e cronológica de fatos” (SA, p. 228), Gaspar compreende que ele também é responsável, porque também codificara o seu amor por Malvina na citação de determinados versos, na escolha das árias musicais. Porém, acima de tudo, Gaspar decifra as mensagens veladas pelas quais Malvina lhe fora comunicando o amor que nutria por ele:

Se lembrava das sombras nos olhos de Malvina, do timbre suavemente ondulado e de repente sustentado da voz, um tremor mais pronunciado de mão, um suspiro mais fundo, como ela se demorava dizendo o seu nome (certas horas parecia dizer Gaspar pelo simples prazer de o dizer, nas entrelinhas, nas dobras dos sons – os ouvidos então incapazes de catar

– dizendo meu bem, meu amor, meu coração), e mais tarde, ela sempre avançando cada vez um passo, em falas inteiras, verdadeiros pedidos e confissões. (SA, p. 246)

Atormentado pela culpa e pelo receio da própria Malvina, Gaspar afasta-se e consegue esquecê-la. Porém, uma espécie de premonição sombria continua a perturbá-lo até ao momento em que lhe é comunicado o último ato de Malvina e o seu suicídio. Nesse instante, apenas sente que, por fim, sempre acontecera o que temia e nada lhe restava senão resignar-se:

E com o implacável encadeamento lógico dos vencidos, começou a imaginar, que lhe armaram uma cilada terrível. Ela ou alguém por ela, invisível, arbitrário e fatal. As cartas, por que destruiu as cartas? Só a última carta que ela escreveu, ficou – a carta ao Capitão-General. Inútil se defender. Mesmo na hora da morte não a acusaria. Pela honra do pai, pela sua própria vontade de morrer. (SA, p. 306)

À força de tanto pensarem e lembrarem – Januário expressa-o quando afirma “eu não consigo deixar de pensar” (SA, p. 30) e, no final, tanto Malvina como Gaspar sentem o mesmo – o sentido dos acontecimentos vai-se gradualmente desvendando às personagens. Estas acabam por chegar a uma espécie de despertar. Assim como a manhã dissipa as névoas que ocultam Vila Rica, assim o labor contínuo da ruminação interior ilumina os pormenores que antes não encaixavam ou que não faziam sentido<sup>33</sup>. O trabalho meticoloso de recompor o passado – verdadeira descida aos infernos de que as personagens emergem mais fortes e mais resolutas, ainda que seja para se vergarem a um destino implacável – é pontualmente comparado à minúcia de um relojoeiro quando desmonta e volta a montar as peças de um relógio<sup>34</sup>. Essa imagem joga simultaneamente com o esforço colocado no desfazer para refazer e na manipulação do tempo, duas aceções implícitas na memória. Januário, “com um olhar lúcido e imóvel de relojoeiro” (SA, p. 79), e Gaspar, “agudo e meticoloso como um relojoeiro” (SA, p. 227), desmontam, desfazem a complicada trama cuja vertigem os engoliu, só compreensível após terem conseguido encadear a sucessão lógica e fria dos factos. Malvina vai mais longe e, tal como um “relojoeiro azeita, adianta ou atrasa a roda do tempo” (SA, p. 279), manipula a engrenagem, fazendo o futuro acontecer ao suicidar-

<sup>33</sup> Sem que se queira adiantar uma interpretação abusiva, poder-se-ia ver também a memória das personagens como figuração do fio de Ariadne que lhes permite abrangerem o sentido do labirinto em que se encontram, embora não consigam propriamente encontrar uma saída salvífica.

<sup>34</sup> Esta imagem poderá ser associada a uma poética do próprio romance, o autor montou e desmontou os blocos, as personagens desfazem e refazem a sua trajectória diegética, até o leitor é levado a encaixar os dados dispersos pelo romance. A todas estas instâncias se torna necessário um olhar agudo e um trabalho meticoloso.



-se e, com a carta dirigida ao Capitão-General, condenando Gaspar de forma inapelável.

Os três, Januário, Malvina e Gaspar, descobrem novas implicações, as coisas são revistas a uma nova luz e os contornos ganham em nitidez. Relacionadas com essa espécie de revelação ou de despertar brusco, surgem disseminadas pelo texto expressões como “via agora claramente” (SA, p. 75); “Procurava escavar sempre mais, a ver se descobria” (SA, p. 166); “as coisas agora faziam sentido” (SA, p. 316). Portanto, reequaciona-se o presente a partir do passado, as personagens podem enfim agir: Malvina escreve a carta incriminatória e suicida-se; Januário levanta-se encaminha-se para a cidade. Malvina precipita o futuro; Januário mergulha no passado – afinal a sua morte já tinha acontecido em efígie na praça.

## 2. Os imaginosos reinos: memória do futuro

*Nesse estado confuso e cataléptico, lúcido e lunar branco e prateado, os seres e os acontecimentos perdiam a sua temporalidade e sequência, as coisas que tinham mesmo acontecido se misturavam às ainda por acontecer, iam e voltavam, naquela fatalidade monótona e inquietante dos sonhos de repetição. Aquela mistura pastosa de sonho e realidade, em que passado, presente e futuro eram da mesma cor, da mesma intensidade. (SA, p. 71)*

Em *Os sinos da agonia*, a memória não diz respeito apenas ao passado, não está confinada à reconstituição de vivências reais. Na matéria evocada, surgem incorporados elementos provenientes da imaginação, das fantasias e dos sonhos das personagens. Em virtude dessa mistura, são frequentes os passos em que as personagens parecem incapazes de distinguir o sonho da realidade; o vivido do imaginado. Imersas nos mecanismos da associação de ideias, recordam o vivido, mas também o que nunca o chegou a ser. A “memória do futuro”, expressão paradoxal, dá bem conta da presença desses “imaginosos reinos” nas páginas do romance. Abre-se uma perspectiva sobre o espaço de manifestação do desejo, das obsessões, das projeções, mas também da angústia, do medo e da culpa.

A imaginação e o sonho são muitas vezes encarados como faculdades intrínsecas da memória. Para J. Yves Tadié e Marc Tadié<sup>35</sup>, a memória própria da espécie humana é, antes de tudo, afetiva e imaginativa. Mesmo quando

<sup>35</sup> *Les sens de la mémoire, op. cit.*, p. 15.

se procede à reconstituição do passado, este é subtilmente transformado em função da personalidade do sujeito, do presente a partir do qual se procede a essa reconstituição e da possível projeção em relação ao futuro. Os mesmos autores acrescentam a esta ideia o dinamismo dessa memória imaginativa que, ao apoiar-se sobre o real, recordando, se lança em direção ao novo e ao desconhecido. O que assim fica patente é a função prospetiva da imaginação. Quanto aos sonhos, se, para Freud, mais não eram do que recordações desorganizadas<sup>36</sup>, Jung<sup>37</sup> frequentemente via-os como antecipações. Maurice Halbwachs<sup>38</sup>, por seu turno, reconhece que às recordações reais se junta uma massa compacta de recordações fictícias, traços ilusórios das imagens que se guardam na memória.

Já se fez notar que Autran Dourado é exímio na arte de representar a vida interior das suas personagens, nomeadamente pelo recurso ao fluxo de consciência. Robert Humphrey, no seu estudo sobre este processo narrativo, salienta que se pode “definir a ficção do fluxo de consciência como um tipo de ficção em que a ênfase principal é posta na exploração dos níveis de consciência que antecedem a fala com a finalidade de revelar, antes de mais nada, o estado psíquico das personagens.”<sup>39</sup>

Essa estratégia narrativa, ainda na ótica do mesmo estudioso, implica que a mente da personagem funcione como cenário da ação, determinando a expressão do tempo, que compreende o alcance das lembranças e fantasias das personagens. Isso é, justamente, o que sucede em *Os sinos da agonia*, em que na descrição da vida interior das figuras romanesecas se incluem, para além das lembranças, os sentimentos, as fantasias, os sonhos e os pesadelos, as intuições, as premonições e as visões.

Atendendo a todos estes pressupostos, interessa analisar esse movimento constante, em que passado, presente e futuro se sobrepõem sucessivamente. Nesses momentos as vivências são oníricas e os sonhos palpáveis e o leitor é frequentemente apanhado nesse turbilhão em que a memória, a fantasia e o sonho ficam indistintos. Parte-se, assim, do pressuposto de que esse labor subterrâneo da mente das personagens instaura por si só um nível de leitura. A inscrição desta temática no romance é um recurso que se reveste de grande importância para a eficácia narrativa.

No final do romance, quando Januário acena a Isidoro – o escravo que lhe dera o seu pai, Tomás Matias Cardoso, e que sempre o acompanhou – com a esperança num eventual quilombo onde o escravo poderia refugiar-se

<sup>36</sup> Citado por J. Yves Tadié e Marc Tadié, *op. cit.*, p. 57.

<sup>37</sup> Citado por Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, “Rêve”, in *Dictionnaire des symboles*, 13.<sup>a</sup> ed., Paris, Robert Laffont/Jupiter, 1992, pp. 809-816 [p. 814].

<sup>38</sup> *La mémoire collective*, Paris, Albin Michel, 1997, p. 55.

<sup>39</sup> *O fluxo de consciência*, São Paulo, McGraw-Hill do Brasil, 1976, p. 4.

e proteger-se, o negro tece um comentário que é bem sugestivo do poder e da função da imaginação:

Não, tudo isso é história, fumaça, invenção! A gente carece disso, é melhor isso sofrendo do que nada sem dor. A gente carece de fumaça, de ar, de azulidão. Pra poder aguentar a dor de viver. É feito esse rei dom Sebastião, que tem muito branco esperando até hoje. Se acha que ainda tem quilombo... disse querendo acreditar, já acreditando. (SA, p. 329)

A imaginação é aqui entendida como uma forma de preencher o vazio dos dias que, de outro modo, seriam insustentáveis, dominados pela dor e pela falta de esperança. Deixar-se conduzir pelas asas do sonho, pela fantasia, representa um investimento positivo das personagens, uma espécie de evasão, de fuga a um presente marcado pela insatisfação e pela carência.

Maria Lúcia Lepecki<sup>40</sup>, no seu importante estudo sobre a obra de Autran Dourado, já apontava o vetor da imaginação como uma isotopia significativa na escrita do autor: “imaginar” seria igual a “ver”. Porém, dir-se-ia que esta noção em *Os sinos da agonia* é levada ainda mais longe: “imaginar” é, em muitos casos, igual a “viver”. Abundam as passagens em que as personagens se socorrem da capacidade vivificante da imaginação como uma forma de perspetivar o futuro. O porvir concebido como um horizonte aberto, campo das possibilidades, espaço do desejo e da felicidade, antecipados no presente. O direcionar-se para esse futuro configura a superação da carência do agora.

Para Dom João Quebedo, pai de Malvina, os “imaginosos reinos” da fantasia correspondem à possibilidade de escapar à ruína económica, à decadência, à humilhação e à vergonha. Face à oportunidade de casar uma filha com um potentado, o fidalgo imagina-se a viver de novo no esplendor da riqueza, à frente de uma fazenda produtiva e próspera:

Se atrás daquilo houvesse cabedal, o brasão e a linhagem estavam salvos, toda a sua vida se reconstruiria como depois das chuvas reverdecem os pastos e canaviais. De novo já pressentia o cheiro bom do melado nos caldeirões e tachas, ele bamboleando na rede. E na monotonia dos maníacos e saudosos, voltou a sentir na aragem o cheiro bom do capim meloso, da bosta quente dos pastos e currais. (SA, p. 112)

Neste caso, o futuro repetiria o passado. Tratar-se-ia de uma renovação, ressuscitar-se-ia uma realidade morta. Está ainda implícito um rejuvenescimento do velho fidalgo que se vê a si mesmo como capaz de levar a cabo aquele projecto. A imaginação liberta-o dos condicionalismos do presente, reequacionando a memória do já vivido.

<sup>40</sup> Autran Dourado: uma leitura mítica, São Paulo, Quíron, 1976, p. 100.

Algo semelhante é o sonho feliz que faz tresvariar o Coronel Bento Pires, o pai de Ana e futuro sogro de Gaspar, quando este lhe fala da possibilidade de irem juntos para o sertão do gado:

Navegava, já vagava manso nas ondas do sonho, vagava sonhando com verdes capinzais, barrancas coloridas, canaviais ondedados pelo vento, tachas de melado fumegante e recente, o mugido bom e plangente, a toada monótona e gostosa dos aboios e mugidos, tudo tão lindo, das vacas nos currais. E o que antes eram catas e faisqueiras, lavras e grupiarias (ouro branco, ouro preto, ouro podre), rios ribeirões, carrascais lavados e bateados (seixos e matacões, guias e seixões), se transformava na imaginação vadia e feliz do velho em pastos e matas, touros, vacas e bezerrinhos que só faltavam falar. No sonho do velho eram as Minas que se mudavam para outro lugar. (SA, p. 299)

No entanto, o Coronel cria um novo quadro, prefigura um corte com o passado. O futuro concebido como um começo absoluto, esperado com ansiedade, pois o que se interioriza é que a projeção se concretizará porque foi sonhada. O mesmo significado tem o referido quilombo para Isidoro, uma nova vida, a libertação, a oportunidade de esquecer os sofrimentos diários da sua condição de escravo. Por outro lado, Gaspar, sempre voltado para o passado, vê-se a continuar a obra do pai, tal como Ana continuaria a sua mãe, Ana Jacinta. O porvir, para Gaspar, só seria seguro na hipótese de se enraizar de algum modo na estabilidade possível experimentada no passado. Por esse motivo, o recomeço para ele significa abandonar o homem que tinha sido – avesso à sociedade e às suas convenções – e procurar integrar-se, fazer-se aceitar como semelhante, transpondo as diferenças que antes quase o mantinham, ainda que voluntariamente, à margem da sociedade.

Na segunda jornada, ao apresentar-se a moça Malvina<sup>41</sup>, salienta-se, desde logo, a sua poderosa imaginação. Repetindo o pai, ainda que sem o saber, logo que toma conhecimento da riqueza de João Diogo, também ela se deixa dominar pela fantasia. A sua imaginação avança prodigiosamente no tempo e a jovem fidalga já se vê a tomar providências para adequar a casa de João Diogo à medida das suas ambições, a dispor dos seus cabedais para se revestir dos melhores panos e jóias:

Quem mais escutava porém era Malvina. Os olhos lumearam, deitavam chispas. Sim, nada de castelos de armas, de mil pretos espingardeiros, pretos só os de serviço, pensou. Um sobrado, um sobrado de teto apainelado, e não aquela casa deles de esteira barriguda. Tudo pintado na mil perfeição. Na melhor rua. E as baixelas de prata e ouro, as jóias e

<sup>41</sup> Na primeira jornada, a imagem de Malvina é filtrada pela ideia que Januário faz dela.

vestidos custosos, as sedas e veludos, as cambrais e holandas, os damascos e brocados. Já se via no espelho, o penteado alto, as plumas, as jóias refulgentes, a trunfa enfeitada de fios de pérola. Malvina, como o velho, desvairava. (SA, p. 113)

Esta característica da sua personalidade vai sendo reiterada ao longo da diegese: “imaginação fértil e poderosa de Malvina” (SA, p. 117); “A sua imaginação ardente tudo encharcava e engrandecia.” (SA, p. 165).

No interessante segundo capítulo da terceira jornada, em que há como que uma suspensão da narrativa, dando lugar a uma intervenção do narrador, que faz lembrar o coro das tragédias clássicas, analisa-se a psicologia de Malvina:

Se em Malvina não era o destino mas a memória que regia, embora ela vivesse no futuro e para o futuro, e por isso amava (quando se voltava para o passado era para se justificar e buscar novas forças para a caminhada ascendente) – porque ela, no seu orgulho confiava em si, na sua força, certeza e poder, e por isso previa e calculava as coisas que a sua imaginação ia inventando e sonhando como um destino ainda por se realizar, mas preestabelecidas, adquiriam existência e realidade. (SA, p. 222)

Portanto, Malvina vivia voltada para o futuro e o seu carácter regia-se pela convicção nas suas capacidades. É sobretudo em relação a ela que surge a expressão memória do futuro.

A partir do momento em que Gaspar entra na sua vida, domina-a uma paixão que cresce desmesuradamente e Malvina passa a viver ainda mais nesses imaginosos reinos, projetando aí a realização do seu desejo. A sua conduta passa a ser ditada pela imaginação e por essa memória do futuro em que ela se vê unida a Gaspar, derrubados todos os obstáculos. No espaço da fantasia e do sonho, duplicava a sua existência, permitindo-se avançar na vivência e na expressão da paixão que a avassalava. Via-se nos olhos de Gaspar amada e desejada, tocava-o, acariciava-o, tudo com a força da sua imaginação. Tão intensas eram essas vivências imaginárias que se incorporavam na sua memória como se ela as tivesse realmente experimentado, passando a fazer parte das suas recordações: “[n]o sonho avançava e prolongava no futuro, inventava o que deixou de acontecer. Depois se lembrava do que inventou, era feito tivesse acontecido.” (SA, p. 160).

Malvina é assim levada ao paroxismo do desejo físico, seja nas fantasias diurnas, seja nos pesadelos noturnos. O excesso fabuloso da sua imaginação leva-a cada vez mais longe nos seus anseios, começando a germinar na sua alma a ideia da morte de João Diogo. Numa fase ainda incipiente, sente-se

capaz de esperar pelo desfecho da natureza, afinal João Diogo estava velho e adoentado. Mais tarde, resolve apressar o tempo e precipitar por sua mão os acontecimentos. Na lógica fria de Malvina, a morte do marido vai-se impondo como inexorável, era mesmo o último obstáculo que a separava de Gaspar, tão longe tinha ido nas suas congeminções: “[a]costumada no despenhadeiro das fantasias, acreditava que a própria Igreja já abençoava o novo casal. Eram tão fáceis os breves da anulação.” (SA, p. 173). No seu coração era como se a morte de João Diogo já tivesse acontecido, por conseguinte o passo que a leva à manipulação de Januário não lhe provoca qualquer tipo de escrúpulo, afinal “a gente pensando pode chegar a fazer tudo.” (SA, p. 179).

São os cenários engendrados pela imaginação que potenciam os atos de Malvina, ela é presa de uma impaciência de um começo absoluto que já antevira e antegozara na sua mente. Motivada pelo seu orgulho, pela crença nas suas capacidades, pelo seu calculismo, acredita que o futuro é suscetível de ser moldado, corrigido, acomodado em função das suas aspirações. Nos seus devaneios “via tudo maravilhoso, uma visão antecipada de tudo o que ela queria ter, acontecia.” (SA, p. 185). A crença na sua capacidade de fazer acontecer as coisas determinará a sua queda, no fim todas as suas expectativas são goradas porque: “o passado é tão imutável quanto o futuro, só que o futuro é encoberto, somente os cegos, mergulhados no tempo sombrio, podendo ver as pedras de um jogo inconsequente e absurdo, jogado, na sua glória cruel, por deuses desatentos e vingativos.” (SA, p. 326).

O que há de comum a todas estas fantasias, estas tentativas de antevisão, de antecipação de um futuro que é, a todos os níveis, imprevisível, obscuro e impenetrável é o dinamismo e a energia criativa da imaginação. Tal como afirmou Jean Pouillon: “A experiência que ela nos proporciona é bem real; com efeito, a definição clássica da imaginação diz: fazer existir para nós algo que não existe.”<sup>42</sup> A imaginação completa a memória, amplia-a, acrescenta-a, com ela se lançam os fundamentos para uma nova ordem. À maioria das personagens se aplica a sentença do Dr. Samuel Johnson: “Não há nenhum homem cuja imaginação não predomine às vezes sobre a sua razão, que possa regular totalmente a sua atenção pela sua vontade, e cujas ideias venham e partam a seu comando.”<sup>43</sup>

Estes devaneios prefiguram aspectos que são típicos da memória afetiva, ainda que se verifiquem as variações relacionadas com as diferenças de carácter. Nota-se que a intensidade dessas projeções imaginárias é sentida como uma emoção real que provoca inclusivamente reações físicas. João Quebedo e o Coronel Bento Pires experimentam a impressão sensorial ligada ao olfato

<sup>42</sup> Jean Pouillon, *O tempo no romance*, São Paulo, Cultrix, 1974, p. 37.

<sup>43</sup> Citado por A. Mendilow, *op. cit.* p. 249.

e à visão; Malvina deleita-se nos estados futuros do prazer e da excitação. Todas as sensações que Gaspar causa na madrastra se vão acumulando e integrando no seu ser, ficando solidamente associadas à figura do enteado e são suscitadas sempre que ele é evocado. Esta memória afetiva e imaginativa é apaixonada, faz rir, chorar, tremer, enfim desperta reacções tão intensas como as vivências reais. Ribot já o fizera notar nas suas pesquisas:

*L'image affective est un état de sentiment, simple ou complexe. Sous sa forme faible ou moyenne, c'est une esquisse, une ébauche de sentiment, mais qui a sa marque spécifique; peur, colère, tristesse, joie, tendresse, etc. Sous sa forme vive, l'image affective devient hallucinatoire et est sentie comme une émotion réelle; elle ressuscite l'émotion passé et même ses concomitants physiques.*<sup>44</sup>

No momento em que as personagens se aproximam do desfecho, a imaginação continua a laborar, porém estes episódios surgem com o recorte de pesadelos que as assaltam, mesmo estando acordadas, em plena luz do dia. Nesses passos, as vivências aproximam-se flagrantemente de experiências oníricas.

A consciência de ter cometido todos os pecados, todas as loucuras, mergulha Malvina num estado alucinatório, cataléptico. Os objectos que a rodeiam na sala insuflam-se de um significado mnemónico. A toalha de damasco, que cobrira o corpo de João Diogo no velório, ativa em Malvina o medo de que o marido se possa materializar perante os seus olhos:

Um terror súbito assaltou-a. Como se tudo voltando atrás, João Diogo ali presente. Os mortos deixam presença nas coisas, ele estava ali. Mais duro e real do que o cravo coberto com a toalha de damasco, ela nunca mais tocou. A mão branca e cerosa de João Diogo podia aparecer por debaixo da toalha, apontar para ela, acusá-la. (SA, p. 271)

O espectro de João Diogo, na verdade, representa por metonímia a culpa sentida pela sua jovem viúva, da qual ela não pode abstrair-se. Mais uma vez, a imaginação provoca reacções físicas que se justificam pela veemência emprestada à projecção. Malvina sente “[o] suor frio na testa, a sensação de que podia desmaiar, morrer – fugir não podia.” (SA, p. 272).

Januário, enquanto espera pela manhã em que caminhará ao encontro da sua morte, junta na sua imaginação as imagens criadas pelo relato que Isidoro lhe fizera da sua condenação em efígie e o quadro da sua execução no dia seguinte. Compõe um cenário que se desenrola no mesmo espaço – a praça

<sup>44</sup> Th. Ribot, “La mémoire affective”, in *Problèmes de psychologie affective*, 3.<sup>a</sup> ed., Paris, Librairie Félix Alcan, 1924, pp. 39-82 [p. 57].

– colando os recortes do que não viveu, nem viu, com fragmentos daquilo que imagina viver no futuro próximo, quando entrar na cidade, acontecimentos esperados e que são tidos como verosímeis:

De tal maneira pensara e sonhara a sua volta à cidade (o encontro com Malvina, as primeiras palavras, os primeiros silêncios prenhe; depois ele enfrentando os soldados na praça, a sua própria morte), que esses sonhos ganhavam a intensidade fria das coisas acontecidas. No futuro, quando tivessem mesmo de acontecer (ele na praça, os soldados municiados com as balas do preceito, o tinir das varetas nos canos dos mosquetes, a ordem de apontar; fogo, gritou o comandante, e ele caiu, o corpo varado de balas: mesmo morto podia ouvir os comentários dos soldados), se não acontecessem como ele tinha mil vezes pensado, era capaz de pensar que não aconteciam, ele apenas sonhava. (SA, p. 71)

A memória do futuro surge, ainda, em muitas passagens associada aos sonhos das personagens, através dos quais se regista a expressão mais secreta e mais impúdica destas figuras. Nestes momentos da diegese é notória a presença dos mecanismos típicos do sonho: a projeção da interioridade para a exterioridade, a desconexão, a fragmentação e até mesmo a intervenção deformadora da censura. No entanto, o que importa aqui é verificar de que modo esses processos funcionam enquanto artifício e recurso no texto.

Freud<sup>45</sup> estabeleceu a ligação entre os sonhos e a memória, considerando-os manifestações da memória latente. A partir dos estudos do médico de Viena, o sonho ficou definitivamente conotado com a expressão de desejos reprimidos. Aliás, em muitos contextos, os significados das palavras sonho e desejo chegam a confundir-se. O certo é que, nos sonhos, os mecanismos cerebrais funcionam por si mesmos, espontaneamente, escapando à vontade e ao controle dos sujeitos. A matéria sonhada tanto pode consistir na transposição de cenas vividas no passado, aproximando-se da realidade, como ser completamente fantasmagórica e fantasiosa. Maurice Halbwachs notou que

*La nuit consacré au sommeil interrompt en effet la vie sociale. C'est la seule période où l'homme échappe presque entièrement à l'emprise des lois, des coutumes, des représentations collectives, où il est vraiment seul.*<sup>46</sup>

Portanto, com o sono, interrompe-se a marcha da sociedade e abrandar-se o ritmo social. Esta ideia aproxima-se de outra aceção comum a respeito dos sonhos: a de que estes constituem um espaço de evasão, de libertação

<sup>45</sup> Citado por Jacques Le Goff, "Memória", *op. cit.*, p. 43.

<sup>46</sup> *Op. cit.*, p. 171.



dos impulsos reprimidos durante o dia, apesar de sobre eles se fazer sentir a censura e a deformação.

A interiorização do desejo físico por Gaspar surge transposta no sonho de Malvina em que esta se vê à imagem de Donguinho:

De repente, negra e suja, desgrenhada, aos uivos, saía a correr pelos pastos, os cabelos e crina lambidos pelo vento frio da noite. A noite se encolhia, ela estava nas tardes azuladas da fazenda. Não era mais ela, era um ser monstruoso e andrógino que corria os pastos e descampados do entardecer. Era Donguinho redivivo vindo amorosamente nela se fundir. Carinhosamente ele a convidava para a escuridão sem fim, para a sua eterna noite de demente. (SA, p. 171)

Neste sonho, o cérebro de Malvina acha-se liberto das contenções da consciência e viaja pelo espaço e pelo tempo, sem limites, fundindo o passado e o futuro. Formado sobre as recordações que Malvina guarda do irmão, o sonho modifica-as e deforma-as. Já não é Donguinho que anda à solta pelos pastos, é a própria Malvina. Expressam-se, assim, os sentimentos profundos que a dominam. Evidentemente, na vivência onírica dá-se largas a um sentimento de índole libidinosa, um desejo retraído que implica uma transgressão de ordem social. Na corrente subjacente à consciência emerge o desejo de entrega à violência dos impulsos amorosos – a imagem de Malvina projeta-se na imagem de Donguinho. Ambos são cativos de paixões monstruosas e de impulsos bestiais. O sonho torna-se revelador da dinâmica entre o consciente – o amor por Gaspar – e o inconsciente – o incesto. Dada a índole incestuosa dos sentimentos de Malvina por Gaspar, prefigura-se nesta paixão a violação de um interdito.

A intensidade desta experiência onírica é de tal ordem que reproduz toda uma sintomatologia física: o ritmo cardíaco sobe, a respiração acelera-se, o corpo fica coberto de suor. Ao despertar, subsiste a forte impressão causada pelo sonho que, embora irreal, desperta sensações em tudo idênticas às experiências reais (SA, p. 171).

Também o sonho que atormenta Gaspar evoca um ato transgressor e a violação de um interdito, aproximando-se, nesse sentido, do sonho de Malvina:

E pela primeira vez veio o sonho que daí em diante iria se repetir com crescendos e acrescentamentos. Um pesadelo angustiante e premonitório, a mão avançava na escuridão. O pai deitado sozinho na cama do casal, afogado em rendas e bordados, sedas e borlados – a máscara branca, a boca pintada de carmim. O vulto negro avançava, saltava sobre a cama, o braço desferia seguidas punhaladas. O pai, a boca aberta, a língua roxa, o grito estrangulado na goela. Articulado o grito, (não pelo pai, mas nele), acordava banhado de suor. (SA, p. 250)

Inequivocamente, o sonho de Gaspar reveste-se de um fundo edipiano – ele vê-se a entrar no quarto do pai para participar ativamente no seu assassinato. No mais fundo da sua inconsciência, está impresso o amor incestuoso por Malvina que origina o desejo de que o pai morra. Ao contrário da madrasta, Gaspar não tem em mente a satisfação imediata desse impulso que o assola, pelo que este sonho apenas agudiza o sentimento de culpa que o tortura. Daí que a própria recordação do sonho o persiga, funcionando quase como *leitmotiv* que inscreve a culpa e o remorso ligados a esta personagem.

Quando, por fim, o assassinato de João Diogo se concretiza – ainda que pela mão de Januário – Gaspar está tão encharcado em culpa que não hesita em assumir-se como agente da morte do pai: “O sonho premonitório finalmente se realizava, se realizou. Era a sua própria mão que no pesadelo apunhalava o pai. O sonho se desvelava, nenhum mistério. Não podia ter mais dúvida, tinha sido ele que matou o pai.” (SA, p. 253).

Apesar de, materialmente, não ter desferido o golpe, para que aceitasse todas as condenações, bastava a Gaspar saber que, no seu coração, nos seus sonhos, tinha cometido aquele pecado. Além disso, *a posteriori*, o pesadelo que se repetira ao longo do tempo em que amara a madrasta em segredo, é interpretado por ele como uma premonição, logo um mergulho no futuro. Assim se manifesta aquilo que Gaspar exteriormente procura negar – a sua experiência onírica é ainda mais voltada para o futuro do que a de Malvina. O drama que se desenrola nos seus sonhos é prospectivo.

Mais tarde, quando acordado, Gaspar recorda esse sonho e a impressão é tão forte como se a estivesse a viver, como se aquele drama se tivesse desenrolado fora da sua imaginação. Nessa evocação persiste a mesma impressão aflitiva e angustiante experimentada no sonho. Deste modo, Gaspar, durante o velório do pai, luta para controlar o pânico em que a recordação involuntária do sonho o mergulha. Nesses instantes, mediante o efeito da imaginação, é a própria consciência da realidade que se oblitera, já que ele se sente incapaz de controlar tanto a recordação como os seus efeitos. Por esse motivo, sente crescer dentro de si o mesmo grito e, quando alguém lhe toca no ombro, é como se estivesse efetivamente a despertar do sonho (SA, p. 207).

A revivescência espontânea conjugada com a ruminação interior provoca esse efeito de imprecisão entre o vivido e o sonhado, amplificado pela força da imaginação. Esses elementos são conservados na memória, fundindo-se com as outras recordações, resultando daí a frequente indistinção entre o que foi sonhado, o que foi vivido e o que foi imaginado.

É sobretudo em Januário que esse processo se observa com maior intensidade. As próprias circunstâncias em que ele se encontra no início do

romance: emboscado numa serra, à vista da cidade para onde só poderia regressar aceitando morrer, as horas noturnas passadas entre o sono e a vigília, a longa rememoração do percurso que o conduziu até ali, o absurdo da situação em que se vê, contribuem para acentuar essa sensação de quem não sabe se vive sonhando ou se sonha vivendo:

Sonolência do cansaço, não era bem sono o que sentia. Não estava dormindo, tudo era confuso e estranho. Insone era como se estivesse dormindo: as coisas perdiam a dureza de suas arestas, se esbatiam esfumadas, viviam num estado espectral de sonho. Dormindo era como se vivesse na sua maior lucidez e claridade, diurno. Tudo era límpido e puro, as coisas retomavam as suas quinas e durezas. Era capaz de ver o mundo na sua perfeita integridade, os mínimos detalhes, nada escapava. Nenhuma sombra, nenhum gesto. Era quando sabia que estava dormindo. (SA, p. 207)

Quase como se a sua mente não conseguisse deixar de funcionar em círculos, Januário regressa sempre à sua execução em efígie na praça. Já se viu que, na reconstituição dessa cena, se conjugam a narrativa que Isidoro lhe fez e as memórias que Januário guarda de outras execuções e ainda da procissão de *Corpus Christi*. Em dado momento, esse desfile profundamente encenado integra o sonho de Januário. Nessa passagem verifica-se a intervenção dos mecanismos típicos do sonho, ao nível do conteúdo e ao nível do discurso, sendo que a transição se dá imperceptivelmente: a mudança brusca da hora do dia; a sensação de estranheza mesclada com a impressão do falso reconhecimento; a impressão angustiante de querer lembrar-se da identidade do velho com quem troca algumas palavras, sem que o consiga; a alteração repentina do foco de atenção e o conseqüente alívio; os saltos no tempo, a velocidade vertiginosa; a confusão causada por elementos dissonantes (SA, p. 76).

Passagens semelhantes a esta pontuam a narrativa, seja quando as personagens dormem e sabem que sonham, seja quando acordadas imaginam e rememoram passos da sua vida como se de um sonho se tratasse. É o que sucede, quando Malvina projeta como libertação, a sua própria morte num ambiente de grande doçura e sossego, aí voltam a verificar-se os mesmos processos narrativos:

Um tempo enorme de repente tinha se passado, ela estava velhinha. A pintura ia esmaecendo, o risco das figuras esfumava, as cores empalideciam. Velhinha e feia, muito enrugada, esperava alguém que não vinha. Alguém vinha lhe avisar, a sua hora tinha chegado. Morreria devagarinho, aos poucos adormecendo, os olhos já pesavam as coisas sumiam. (SA, p. 273)

Ao longo das quatro jornadas reitera-se continuamente essa indistinção entre sonho e realidade, memória e imaginação. “[a]s névoas do sonho” (SA, p. 32); “a sucessão infinita de caixas, umas dentro das outras” (SA, p. 52); “a gosma do pesadelo” (SA, p. 171); “um sonho úmido e pegajoso” (SA, p. 287); “mingau pastoso de sonho” (SA, p. 310) são expressões que marcam o discurso e que conferem ao enunciado essa impressão de irrealidade. Tudo é fantasmagórico, obscuro, fragmentado, ilógico, como os próprios sonhos. Desta forma vão-se assinalando indelevelmente a angústia e o desespero das personagens, a impossibilidade de viverem o presente que sempre as lança em fuga, tanto para o passado como para o futuro. Imagem da própria narrativa, a passagem do sonho à realidade acaba por ser uma metáfora da trajectória das personagens: todas elas viveram a transição abrupta e dolorosa do auge do desejo e das aspirações à queda no desalento e na frustração.

### 3. As Minas e o ouro, o sangue e a escravidão

*Eram todos ricos senhores que faziam calar à sua passagem a arraia miúda desrespeitosa e assanhada. Assim pedia a Lei, assim queria el-Rei. (SA, p. 41)*

Em *Uma poética de romance: Matéria de carpintaria*, pode ler-se a seguinte passagem sobre *Os sinos da agonia*:

Embora não tenha tido o propósito de fazer romance histórico e muito menos realista (pelo menos na acepção de Lukács – TEORIA DO ROMANCE E ROMANCE HISTÓRICO), de romance como epopéia burguesa (Hegel), e sim uma obra do meu tempo, moderna, para ambiência e sobretudo para o carácter de farsa e paródia carnavalesca, de visão poética da História – sem ter com ela nenhum compromisso – durante a sua composição tive sempre presente alguns acontecimentos e cronologias.<sup>47</sup>

Deste modo, o autor afasta esta obra do paradigma do romance histórico, nomeadamente no que diz respeito às personagens e às datas, pois em nenhum destes casos há uma correspondência referencial. Num outro passo do texto acima citado, Autran chega a falar de anacronismo em relação à figura régia que, em bom rigor, seria uma rainha e não um rei. Isto não poderá causar nenhuma estranheza, pois o discurso fictício não está obrigado à precisão histórica. O autor de um romance sacrifica às musas da Literatura e

<sup>47</sup> Autran Dourado, *op. cit.*, p. 149.

não às da História, o que não quer dizer que dê menos atenção à expressão da verdade.

Embora não se esteja na presença de um romance histórico, certo é que o autor escolheu como moldura para a efabulação romanesca a ambiência histórica de Minas Gerais no século XVIII. Perpassam pelas páginas do livro referências espaço-temporais reconhecíveis pela “enciclopédia do leitor”<sup>48</sup>, que se vê levado numa viagem através do tempo. Denota-se um grande cuidado na reconstituição dessa atmosfera social política e económica, enfim da mundividência daquele período.

Tratando-se de um autor que tem frisado o trabalho empregue na composição dos seus escritos e que espera que o leitor-ideal seja alguém capaz de decifrar os múltiplos sentidos encerrados no texto, não se pode encarar a evocação histórica como mero acessório. Efetivamente, Autran Dourado escusa-se a um compromisso com a História no que concerne à cronologia e às figuras reais, mas soube imprimir no seu romance traços bem característicos da época do ouro em Minas Gerais. De acordo com Maurice Halbwachs:

*Par histoire, il faut entendre alors non pas une succession chronologique d'événements et de dates, mais tout ce qui fait qu'une période se distingue des autres, et dont les livres et les récits ne nous présentent en general qu'un tableau bien schématique et incomplét.*<sup>49</sup>

Tomando como ponto de partida essa aceção de Halbwachs, *Os sinos da agonia* surge como um relato não datado, mas datável, não situado, mas situado ao mesmo tempo. Essa circunstância deve-se à articulação da memória imaginativa do autor com a memória histórica de acontecimentos que dizem respeito tanto ao universo mineiro, em particular, como à nação brasileira, em geral.

Há uma passagem do romance que expressa magistralmente essa síntese entre imaginação criativa e memória histórica, entre a ficção e a realidade, e que surge quando Gaspar aprecia as pinturas na sala do sobrado: “Uma pintura singela e imperfeita, uma figuração que fugia aos cânones, uma mistura de oriente e ocidente, de fábula grega e frutos da terra, pensou o mazombo desenraizado que ele não conseguia deixar de ser.” (SA, p. 231).

Como é bem característico do escritor, figura-se neste passo uma verdadeira poética do romance: a fuga aos cânones pelo afastamento da tipologia do romance histórico; a fábula grega que remete para o aproveitamento literário do mito de Fedra e Hipólito, mito em que já havia o entrecruzar de

<sup>48</sup> Usa-se este termo de Eco para exprimir a competência do leitor pressuposta no texto, cf. *Seis passeios nos bosques da ficção*, op. cit., p. 115.

<sup>49</sup> Maurice Halbwachs, op. cit., p. 105.

tradições orientais e ocidentais; os frutos da terra apontam, por sua vez, para a memória histórica da época do ouro do Brasil colonial, mais especificamente de Minas Gerais. Será, por isso, de crer que a memória histórica ganha uma importância idêntica à memória literária na construção de sentidos.

O mergulho na ambiência histórica prepara-se desde logo nas epígrafes: uma retirada de *Capítulos de história colonial*, de J. Capistrano, a segunda da *História antiga de Minas Gerais*, de Diogo de Vasconcelos, uma terceira de *Vida e morte do Bandeirante*, de Alcântara Machado. As três apontam a um só tempo para o período colonial e para o espaço mineiro. Referem-se em conjunto à morte em efígie, ou seja, a execução simbólica dos criminosos que conseguiam escapar à justiça. Prática comum que inspirou o autor: “*Os Sinos da Agonia*” nasceram de uma visão ritualística e mítica de um procedimento comum no Brasil colônia – a morte em efígie e suas consequências”<sup>50</sup>.

Segundo R. Bourneuf e R. Ouellet<sup>51</sup>, nas primeiras páginas de um romance, o autor dá o tom, o ritmo e até o assunto do romance. No *incipit* da obra em estudo, o leitor é confrontado com topónimos que situam a ação em Vila Rica: “Do alto da Serra do Ouro Preto, depois da Chácara do Manso, à sinistra do Hospício da Terra Santa, ele via Vila Rica adormecida, esparramada pelas encostas dos morros e vales lá embaixo.” (SA, p. 15).

Para Maurice Halbwachs<sup>52</sup>, o espaço, em razão da sua estabilidade, representa uma categoria fundamental para a preservação da memória. Não só a memória individual como também a coletiva existem numa estreita relação com o espaço, pois a permanência dos lugares assegura a conservação das recordações. O tratamento do espaço físico mereceu da parte do autor uma atenção que traduz o mesmo rigor colocado em outros elementos e, em função disso, recuperam-se algumas das coordenadas da região central, entre São Paulo e Minas Gerais.

As referências espaciais podem ser organizadas em termos de contrastes que, aliás, reiteram outros fortes contrastes da época. Distinguem-se dois macro-espacos: por um lado, a Europa, Portugal, a metrópole, modelo civilizacional; por outro, a América, o Brasil, a colônia, que alimenta o esplendor do Reino. Em Minas, é notória a diferença entre os sertões do gado, os currais do São Francisco, espacos vastos, tendencialmente dispersos e marcadamente rurais, atribuídos pelas “sesmarias”; e o “Pais das Minas”, domínio das “datas”, das “grupiaras”, das “faisqueiras”, da extração do ouro e com uma vocação mais urbana. Os sertões do gado emergindo como o futuro; as minas agonizantes, anunciando o fim de um ciclo histórico. Em relação ao espaco

<sup>50</sup> Autran Dourado, *op. cit.* p. 138.

<sup>51</sup> *O universo do romance*, Coimbra, Livraria Almedina, 1976, p. 57.

<sup>52</sup> *Ibidem*, p. 195 e ss.

mineiro, são fornecidas indicações importantes para a construção da memória histórica. Através da toponímia, a imaginação do leitor viaja pelo Planalto Paulista e Mineiro: vilas e cidades como Taubaté, Ouro Preto, Sabará, Vila Rica, rios e ribeiras como o Jequitinhonha, o Caquende, o Tripuí, o Rio das Velhas, o S. Francisco, referências como o Caminho das Lajes, a Serra do Itacolomi, Piratininga, ou o Distrito Diamantino...

Vila Rica, no seu urbanismo, é palco de novas dicotomias: o Morro de Santa Quitéria, com as suas casas assobradadas, e a caíva de mãe Andresa, nas bandas das Cabeças. Os sobrados da Rua Direita e o palácio – domínio dos brancos –, as senzalas e os quilombos sonhados por Isidoro – domínio dos escravos negros. A prisão e as muitas igrejas: do Carmo, de São Francisco, de Nossa de Antônio Dias, a lembrarem a Lei e a Fé. As duas casas de Diogo Galvão obedecem à mesma orientação contrastiva: a casa onde viveu Ana Jacinta, despojada “uma casa feito a casa de sítio ou roça, sem muitos móveis e alfaías, desguarnecida” (SA, p. 117), e o sobrado da Rua Direita com “os tetos apainelados, pinturas de alto preço, as sacadas rendilhadas de ferro com as letras de João Diogo Galvão e pinhas de cristal, vidros nas janelas” (SA, p. 124).

Não havendo uma única data no romance, há, contudo, um conjunto de referências textuais que permitem localizar a ação já em pleno século XVIII e, acima de tudo, na fase final do ciclo do ouro. A presença do Capitão-General em Vila Rica, o palácio, as casas assobradadas, os magnates, os potentados, são elementos que falam da importância político-económica da cidade. A escassez do metal precioso e o terror da derrama<sup>53</sup> prefiguram uma fase de decadência. Simultaneamente, dir-se-ia que se entretece a memória da memória, pois esboça-se todo um ciclo histórico que se inicia com as bandeiras<sup>54</sup> paulistas e termina com a Inconfidência Mineira<sup>55</sup>. Reitera-se o sentido de memória do passado e memória do futuro, expressões sempre repetidas e obsidianas ao longo da ação.

A genealogia de Gaspar traça um paralelo com as fases distintas do povoamento e colonização de Minas Gerais. “O Velho Valentim Amaro Galvão,

<sup>53</sup> A derrama consistia na cobrança violenta dos impostos devidos à Coroa que, muitas vezes, estavam em atraso. Em alguns casos, a mesma significaria a perda de todo o património.

<sup>54</sup> Grupo expedicionário que se organizava em torno de um estandarte, ou bandeira, que compreendia explorações no interior do território, com o objectivo de o desbravar e, ao mesmo tempo, procurar metais preciosos e capturar índios. Foram sobretudo os paulistas que organizaram as expedições que viriam a culminar na descoberta dos aluviões auríferos no Planalto Central de onde nasceria Minas Gerais.

<sup>55</sup> A Inconfidência Mineira designa os eventos ocorridos em Minas Gerais (1789), em que houve uma tentativa de sedição contra a Coroa. A conspiração veio a ser descoberta e esmagada, a principal figura dessa tentativa de rebelião foi Tiradentes, o único conspirador que veio a ser executado, tendo o seu corpo sido esquartejado.

pai de João Diogo se confundia com os mamelucos, dormindo em pousos com índios e pretos, nunca se deitou em cama fofa” (SA, p. 92), ou seja, o período das primeiras bandeiras, organizadas com o duplo objetivo de procurar metais preciosos e capturar índios. Época de povoamento rarefeito e muito disperso, memória de uma sociedade marcada pela mobilidade e pelo contacto próximo com os índios, muitas vezes aliados importantes no desbravar do território. No fundo, emergem nessas breves pinceladas as origens de Minas Gerais, cuja certidão de nascimento viria a corresponder à fundação do arraial de Minas Gerais de Ouro Preto, em 1698, por António Dias<sup>56</sup>. Desse tempo de façanhas e aventuras, João Diogo mantém o clavinote de Valentim. Evidência dos ideais da época e do elevado preço dos bens, superior ao valor do ouro, dada a dificuldade em consegui-los na colónia (SA, pp. 125-126).

Diogo Galvão, na sua infância, partilhou com o pai as mesmas condições de vida. Pertence à estirpe de homens rudes e violentos que consolidaram a colonização, prestando aí um serviço à Coroa. A sua geração é a dos homens que ergueram as Minas e fizeram delas um território essencial para a vitalidade do Reino. A esses homens se ficou a dever a época de esplendor, fausto e riqueza, tal como o percebe Gaspar, já no fim do romance, quando compara os homens como ele, mazombos ilustrados, com os primeiros colonos:

Agora ia ser pior, aqueles homens antigos eram sanhudos e duros, curtidos e fortes, só na velhice vieram a conhecer o fausto e a riqueza, a esbanjação que amolece. Eles não conheciam as igrejas cobertas de talhas douradas, os frontões de pedra rendilhada, os anjos e santos de pau e pedra talhada, as pinturas de alto preço, os palácios e os sobrados, a casa de ópera. (SA, p. 298)

No final da vida, além do poder e da riqueza, aquilatados em número de pretos e índios, em sesmarias e datas, e apesar de ser um potentado, faltava a João Diogo a linhagem, o esplendor proporcionado pelo sangue. É por isso que ele procura uma moça da nobreza da terra, para assim garantir uma ascensão social que, de outra maneira, lhe estaria vedada. Há no pai de Gaspar o desejo de iniciar a sua própria linhagem, unir ao poder do ouro, o poder do sangue. A linhagem funcionando como uma maneira de perpetuar a sua memória. É em nome da ascensão social que João Diogo procura tornar-se casquilho e adaptar-se às modas da corte: “tantas e tão ligeiras eram as transformações por que o velho passava, das roupas aos gestos mais cuidados e elegantes, as maneiras rebuscadas.” (SA, p. 91). Tal necessidade evidencia a mudança do estilo de vida ditado pela acumulação de riqueza.

<sup>56</sup> Cf. Joel Serrão e A. H. Oliveira Marques (dir.), *Nova história da expansão portuguesa: O Império luso-brasileiro 1620-1750*, vol. VII (coord.: Frédéric Mauro), Lisboa, Editorial Estampa, 1991, p. 157.



Pelos informantes disseminados no texto, reergue-se das brumas do passado a grande época do ciclo do ouro. Funciona como traço mnemônico dessa altura a excelência dos 'escravos minas' na faiscação, mencionada por Tomás Matias Cardoso:

Lá eu ia gastar preto mina em serviço caseiro! Preto mina é pras lavras, pras faisqueiras. A fama dos minas na faiscação, o faro para o ouro. Tinham parte com o demo, feiticeiros. De longe os olhos de um mina eram capazes de catar num cascalho um grão de ouro da melhor qualidade. (SA, p. 23)

Na verdade, a população negra no território aumentou em proporção à necessidade de extrair ouro em maiores quantidades. Quando a exploração se tornou mais organizada, os mineiros tornaram-se proprietários de escravos. Há todo um campo semântico que aponta para a economia aurífera: as *datas*<sup>57</sup>, as *fisqueiras*<sup>58</sup> as "*catas*"<sup>59</sup>; as "*grupiaras*"<sup>60</sup>...

Gaspar corresponde ao tempo da decadência: "[e]le prenúncio e sinal da ruína que vinha vindo, da desgraça fatal." (SA, p. 299). A linhagem de João Diogo agoniza em conjunto com o País das Minas. Não há futuro para a genealogia da família, tal como não há futuro para a economia do ouro. É todo um ciclo que se fecha. Assim o sente Gaspar, assim o anuncia ao aterrorizado pai de Ana: "As Minas que a gente viveu, disse ele, as Minas que Vossa Mercê e o meu pai fizeram e eu gozei e conheci, essas eu acho que vão mesmo acabar. Pode ser que nasçam outras." (SA, p. 296). Anunciará o romance o ciclo do couro?

Para além das repetidas referências à escassez do precioso metal, a decadência é assinalada através da casa de Dom João Quebedo e do Coronel Bento Pires. Os dois senhores, de antiga linhagem, obrigados a pagar o quinto<sup>61</sup> à Fazenda Real, vêem-se forçados a desfazerem-se dos signos exteriores do seu estatuto social (SA, p. 293). O General Bento Pires teme, acima de tudo, a derrama, isto é, a cobrança forçada dos impostos devidos à Coroa.

Gaspar, nas suas reflexões, é levado a reconhecer que os homens como ele tinham sido corrompidos e enfraquecidos pelo conforto e bem-estar comprados com o ouro. Toma consciência de que é isso que o afasta da geração do pai e que veio enfraquecer outros homens da sua estirpe:

<sup>57</sup> Atribuição de parcelas de terreno pela Coroa aos mineiros exploradores.

<sup>58</sup> Local que permitia a extração do ouro pelos faiscadores que procediam à lavagem na bateia e recolhiam os grãos de ouro numa peneira. A faiscação correspondia a uma exploração individual.

<sup>59</sup> As *catas* eram poços quadrados cavados até se atingir o cascalho e assim chegar aos aluviões mais fundos, após se ter desviado o curso dos rios ou ribeiros.

<sup>60</sup> As *grupiaras* eram cascatas artificiais preparadas no flanco das montanhas.

<sup>61</sup> O quinto era a parte devida à Coroa na exploração do minério.

Marcada desde cedo pela morte, decadente no pino da vida, já morto antes mesmo de começar a viver. Com gente da sua iguala nada se faria: ele mazombo ilustrado, mimado pela vida nas tetas do ouro, nos pingentes dos diamantes, era o fim de uma raça, de uma nação mal parida, de um povo não nato. Os crimes e as injustiças, ia ele pensando esquecido de si, de repente lembrado de si, os escravos e a retó rica, o sangue e a danação. (SA, p. 299)

O fecho do ciclo é sintetizado no aforismo, igualmente reiterado em diferentes momentos da obra: “água deu, água levou”. Desenha-se, assim, mediante as reflexões de Gaspar, essa memória do futuro que se constrói na dialética de um ciclo que se encerra e de um ciclo que se anuncia. Prefigura-se o devir histórico no contínuo fluxo da mudança.

A memória do futuro é introduzida nas páginas do romance mediante a figura do narrador. Na descrição que dá conta da morte em efígie de Januário, há um passo que faz coincidir o tempo da escrita com o tempo da ação: “Mesmo interiormente reparando ninguém tinha a coragem de falar que o Capitão-General levava longe demais a sua fantasia. Só mais tarde, em cartas rimadas e pasquins.” (SA, p. 42). Coincidência que deixa transparecer uma prolepse que resulta da emergência da onisciência do narrador. As cartas rimadas são uma alusão que o leitor avisado relacionará com as *Cartas chilenas*, de Tomás António Gonzaga. Transparece aqui a prática da sátira social através dos versos e pasquins que circulavam com bastante frequência na época. Essas manifestações dão conta da insatisfação e da indignação contra os pilares do poder colonial: o Rei, a Fé, a Lei (SA, pp. 46-47).

Diversos elementos concorrem para a reconstituição do clima repressivo, absoluto e totalitário que se vivia em Minas. O regime absolutista e colonial tecia gargalheiras e grilhetas invisíveis com as quais obrigava à submissão e cerceava a liberdade. Ninguém, independentemente da sua condição social, senhores e escravos, mazombos e branquinhos, se subtraía ao poder de el-rei: “É a lei del-Rei, o braço del-Rei é muito comprido, ele vai sempre atrás de você.” (SA, p. 67), palavras de Tomás Matias Cardoso ao seu filho Januário, que assim resumem a inexorabilidade da sua condenação. Há, por parte da Coroa, na pessoa do Capitão-General, um esforço contínuo para manter a unidade política e religiosa na colônia, implicando a fomentação do medo e da culpa, formada ou não.

Esse poder sustinha-se na força e na violência, na indiferença e no desprezo pela situação dos colonizados. A precariedade da vida humana na colônia é corporizada em Januário, que vê formularem-se contra si uma acusação e uma condenação de recorte kafkiano. Assassinará Diogo Galvão manipulado por Malvina, mas só ele sofreria a culpa, porque nunca poderia acusar

a fidalga de cumplicidade. Vê-se, entretanto, acusado de crime contra el-rei, delito capital para o qual não existiam atenuantes. Apanhado numa traça de que não percebe os contornos, impõe-se-lhe a certeza da sua impotência contra a força que se ergueu contra ele. Assim, Januário, apesar de se saber inocente, compreende que, pela força e pela tortura, mecanismos ao dispor do poder instituído, confirmará a falta não cometida:

Tudo fazia sentido, voltava ele a pensar no seu círculo vicioso. As peças se ajustavam perfeitamente. Só não fazia sentido a sua própria verdade. O seu crime foi outro, não o que ele tinha cometido, era o que lhe dizia agora o carcereiro, o absurdo o vencia, branco. No dia seguinte, a ferro e fogo sob tortura, contaria o que quisessem. O sangue serviria apenas para confirmar o que de antemão se sabia. (SA, p. 64)

A arbitrariedade surge lapidarmente resumida na expressão “Tudo é crime contra el-Rei.” (SA, p. 67). A figura do rei paira como uma sombra no espírito de todos, sendo necessário provar constantemente a fidelidade à sua pessoa, seja no domínio público, seja no privado. O poder sombrio do espectro real alimenta-se, ainda, da denúncia e da delação, aumentando o clima de insegurança e tornando o terror denominador comum de todas as consciências. O que se procura é, a todo o custo, manter viva a memória do monarca, ainda que a sua figura resida a um oceano de distância: “O rei em pessoa desdobra um programa de memorização, de que ele constitui o centro, sobre toda a extensão na qual tem autoridade.”<sup>62</sup> Em *Os sinos da agonia*, estão presentes feições “[d]essa teologia política, a crença de que o rei unia na sua pessoa um corpo natural, como indivíduo, e um corpo representativo como rei.”<sup>63</sup> Considere-se o texto da proclamação real que condena Januário à morte e ao ostracismo e veja-se aí a afirmação da onnipresença de el-rei. A proclamação apregoa a memória da figura e do poder do rei. Porém, no contexto do romance, marca-se igualmente a profunda distância que se estabelece entre quem governa e quem é governado, mais não seja pela linguagem usada: “mandava a Ordenação del-Rei Nosso Senhor, na língua arredondada, ornada, exaltada, rebarbativa, retumbante. Só de ouvir todos se boquiabriram e esbugalhavam os olhos: de medo, pasmo ou admiração.” (SA, p. 35).

A morte em efígie de Januário inscreve-se no conjunto de práticas coletivas que visavam o fortalecimento do poder, permanentemente ameaçado. A atenção dada a este episódio, recriado com grande profusão de pormenores, ressuscita a memória das execuções, mas também a memória das finalidades. No contexto da intriga, a “ópera de títeres” (SA, p. 32) serve para manter

<sup>62</sup> Jacques Le Goff, *op. cit.*, p. 18.

<sup>63</sup> Paul Connerton, *Como as sociedades recordam*, Oeiras, Celta Editora, 1993, p. 10.

bem viva na memória do povo a exemplaridade do castigo aplicado, desencorajando e esmagando qualquer sopro de revolução, sedição e outras formas de afrontar o poder:

Como se aquele cortejo fosse uma gloriosa procissão do Corpus Christi, e não o acompanhamento de uma cerimónia que o Capitão-General queria aparatosa, lúgubre e exemplar. Com isso querendo atemorizar os povos das Minas e fazer ainda mais temida e respeitada a sua autoridade, para ganho e glória de Sua Majestade Real. (SA, p. 37)

Toda a aparatosa cerimónia comunga da gramática ritualista do sagrado. Tal como acontecia com as importantes procissões e outras festas religiosas, compõe-se todo um ambiente simultaneamente solene e festivo de que participavam senhores e escravos, embora com “marcações cénicas” bem definidas. Os soldados, envergando os melhores uniformes, recobertos de vistosas cores e brilhos, percorrendo a cidade para anunciar o grandioso evento (convinha ao Capitão-General que a assistência fosse numerosa, para garantir que a mensagem seria percebida pelo maior número de súbditos). A cidade engalanada para ver passar o cortejo que, deste modo, se transforma num impressionante evento social, esperando-se as festividades que se seguiriam, dando largas aos impulsos profanos das comidas, bebidas e contactos mais ou menos sexuais. Homens e mulheres, de todas as classes, adornados de acordo com as exigências. A coreografia de todo o cortejo, marcando a profunda estratificação social: os soldados que abriam o cortejo, a cruz, os padres, as irmandades, acusando essa fusão do poder religioso com o poder político; os camaristas de grande prosápia, exibindo nos signos exteriores do vestuário a pertença a uma classe cujos privilégios eram incontestáveis; a carreta transportando o títere que figurava o condenado; mais soldados a fechar o cortejo para impedir que o povoleu perturbasse a seriedade do protocolo. Tudo de maneira a impressionar a assistência e a lembrar “o sentido dos ventos”. Portanto, trata-se de um episódio cuja força reside na manipulação da memória coletiva.

Tanto o autor do romance como o Capitão-General quiseram conferir grandeza ao ritual, marcando a sua especificidade simbólica. Tal como aponta Paul Connerton<sup>64</sup>, estas cerimónias coletivas funcionam como autênticas liturgias. Revestem-se de uma linguagem performativa que procura obter eficácia mnemónica. Em última instância, há um ritual que reaviva e atualiza a memória de maneira a legitimar e a consolidar a ordem política e social vigente.

---

<sup>64</sup> *Ibidem*, p. 105.

No texto da proclamação real que condena Januário, surge o epíteto “Minas traiçoeiras e inconfidentes” (SA, p. 34), o que atira, desta vez a imaginação do leitor para o episódio da Inconfidência Mineira. Marco de sedição, gênese de revolta contra um poder arbitrário, absoluto e castrador. A perpetuação de injustiças, arbitrariedades, crimes, sob o jugo colonial gerava esse sentimento de “desafeição ao trono”<sup>65</sup>. No final do século XVIII, a crítica ao Trono, a revolta contra o sistema eram sentimentos dominantes. O crime de Januário, mameluco que ousa assassinar um potentado, acende esse medo omnipresente que é preciso esmagar. Por isso ele é tomado como subversivo e seria transferido para a prisão del-rei. Aliás o autor dissemina pelo romance termos correlativos à inconfidência: “traição”, “motim”, “Minas trahiçoeiras e inconfidentes”, “detrahir o seu rey”, “réos de crime do capítulo” (SA, p. 35); “daqueles povos das Minas, turbulentos e motineiros, libertários” (SA, p. 38). Expressa-se esse desejo de liberdade que viria a ser sagrado como lema dos inconfidentes: “*libertas qua tamen*” (liberdade ainda que tardia). Essas anotações, verdadeiras reminiscências, apesar da imprecisão dos seus contornos, podem uma vez mais ser confirmadas nas palavras do autor:

Não há no corpo mesmo do livro uma só data, um só personagem histórico. Mas se você conhece Minas e a literatura, se conhece a tradição abolutista portuguesa e brasileira, verá a sombra de Tiradentes, Gonzaga, Cláudio, tantos outros. Sombras, não nomes ou personagens.<sup>66</sup>

É Gaspar que, de novo, adianta uma reflexão crítica sobre esses ideais de renovação. Para ele, o ideal revolucionário não correspondia, no fundo, ao desejo de subverter a ordem social vigente. Em seu entender, o corte dos laços com a Coroa não implicaria a instauração de uma nova sociedade, em que os desfavorecidos pudessem aceder aos privilégios incontestados da elite:

Quando viu que mazombos e branquinhos eram tudo da mesma laia. Quando falavam em ideias luminosas, só pensavam mesmo em si e no seu acrescentamento. No país das Minas, povoado de pretos e mulatos, caribocas e mamelucos, pensar como eles pensavam, deixando essa gente toda de lado... Eles é que tinham de tomar a si a empreitada, toda essa terra era deles. (SA, p. 101)

Estes problemas enfrentados pela Coroa têm sido interpretados como uma vaga antecipação do sentimento de nacionalidade, um primeiro prenúncio de

<sup>65</sup> István Jancsó, “A sedução da liberdade: cotidiano e contestação política no final do século XVIII”, in Laura de Mello e Sousa (org.), *História da vida privada no Brasil: Cotidiano e vida privada na América Portuguesa*, São Paulo, Companhia das Letras, 1997, pp. 388-445 [p. 388].

<sup>66</sup> Autran Dourado, *op. cit.*, p. 153.

concertação da vontade coletiva no sentido da independência. A esse título, o romance pode ser encarado como uma narrativa genesiaca: as origens de Minas Gerais e, ao mesmo tempo, a génese do nacionalismo brasileiro ligado aos movimentos de sedição, cuja importância histórica é inegável.

Outra questão que se levanta é a possível relação dessa evocação epocal com o presente. Susana Moreira Lima estabelece essa relação entre o tempo histórico da ação e o tempo da escrita: “O autor dá ao romance um clima de repressão e emoldura sua ambientação colando recortes do período histórico setecentista de Minas Gerais e do período da Ditadura militar brasileira.”<sup>67</sup> Fábio Lucas<sup>68</sup>, por seu lado, reitera a ideia de que o género do romance é propício a figurar a sociedade e a levar à reflexão sobre ela. Se se adotar a perspetiva do leitor, é de crer que, confrontado com uma intriga em que parte da tensão nasce da clivagem intensa entre os que dominam e os que são dominados, será expectável que o leitor, vivendo sob um clima social idêntico, estabeleça um dialogismo entre aquilo que as páginas do livro lhe revelam e aquilo que testemunha no presente.

Autran Dourado, porque a literatura é simultaneamente fonte da memória e processo mnemónico, recupera, questiona e utiliza o passado, reequacionando o presente. A permanente sensação de insegurança, a instabilidade, a precariedade que impregna todos os domínios da vida, a fixação do poder pelo autoritarismo, pela força, pelo terror, o recurso a práticas como a delação e a tortura, não são específicas de Minas Gerais e do século XVIII. Trata-se, sim, de um clima social comum aos regimes absolutistas, ditatoriais, totalitários e repressivos. Essa ambiência político-social verificou-se em diferentes momentos da História da Humanidade e em diferentes espaços. Veja-se a esse propósito a explicação de Maurice Halbwachs:

*Si plus d'un roman ou d'une pièce de théâtre sont placés par leur auteur dans un période éloignée de nous de plusieurs siècles, n'est-ce point le plus souvent un artifice en vue d'écarter le cadre des événements actuels, et de mieux faire sentir à quel point le jeu des sentiments est indépendant des événements de l'histoire et se ressemble à lui-même à travers le temps?*<sup>69</sup>

Por outro lado, tendo em conta a imprecisão de datas, factos e figuras históricas, o autor obriga a que se considere o romance como uma fábula

<sup>67</sup> Susana Moreira Lima, *Espaços possíveis: Identidade e legitimidade social em Os sinos da agonia, de Autran Dourado*, Dissertação de Mestrado em Literatura Brasileira, Universidade de Brasília, 2003, p. 110.

<sup>68</sup> Fábio Lucas, “A narrativa de Autran Dourado”, *Colóquio Letras*, n.º 9, Lisboa, 1973, pp. 17-24 [p. 18].

<sup>69</sup> Maurice Halbwachs, *op. cit.*, pp. 128-129.

cujas localizações não são importantes, mas leva a encará-lo como possível em qualquer tempo e em qualquer espaço. Remete-se, assim, para um tempo repetitivo, cíclico, tal como o entende Gilbert Durand, quando defende que não se pode estabelecer um fosso entre os textos culturais e os contextos sociais<sup>70</sup>. Em conclusão, de certa forma, Autran Dourado examina as origens de Minas Gerais para interpretar o mundo presente e esse exame costuma manifestar-se como mito. O mito, pela sua natureza específica, é atemporal, logo há como que um esvaziamento da categoria do tempo, o que confere ao texto um recorte também simbólico.

#### 4. Os povos das Minas: raças, castas e fumaças

*Era uma festa de moleques e mucamas em dias de folga, do femeação e dos feitores, de pretos forros e brancos pobres, de mulatos e mamelucos, cafuzos, entrecruzas de caburés e curibocas, carijós. Aquele caldo de gente quente e espumante de onde nasceriam as flores gálicas e os esquentamentos. Um grande festim de raças e ofícios, selvagem, infernal, puro trópico. (SA, p. 39)*

A epígrafe escolhida como abertura desta secção aponta para um outro aspecto relevante para a construção da memória histórica em *Os sinos da agonia*: a sociedade. O desenvolvimento dessa isotopia permite equacionar o carácter heterogéneo, fragmentado e multifacetado da sociedade brasileira, já no século XVIII, aliás como sucedeu em todos os cenários da colonização portuguesa, fosse no continente americano, fosse no africano ou no asiático.

Verifica-se que essa diversidade social, cultural, étnica e racial remonta aos primórdios da colonização: por um lado, os nativos, cuja multiplicidade cultural já era significativa; por outro, os colonizadores brancos. Desde cedo, o encontro desses dois substratos esteve na origem da elevada miscigenação da população brasileira. Mais tarde, com o tráfico negreiro, essa diversidade veio a acentuar-se ainda mais. Com a difusão da escravidão negra por toda a colónia, elementos de origem africana, ligados à cultura, ao imaginário simbólico e até à língua, vieram juntar-se aos aportes ameríndios e europeus. Portanto, a complexidade social do Brasil está estreitamente relacionada com a interação desses elementos díspares que sempre interferiram nas relações entre as pessoas, no modo de viver e nas manifestações culturais, isto apesar da dominação do branco e da tentativa de absolutização da cultura europeia.

<sup>70</sup> Gilbert Durand, *Introduction à la mythologie*, Paris, Albin Michel, 1996, p. 165.

Uma leitura atenta do romance em questão torna-se reveladora do realismo e da lucidez com que Autran Dourado retrata essa sociedade compósita, aliás o próprio autor aponta essa coordenada como possível leitura da sua obra, que entende fazer:

Crítica a uma sociedade (uma das possíveis escritas, e, portanto – leituras) que se quer requintada, em que um povo não consegue ser povo e ter voz, simples massa: as sonhadas riquezas impossíveis, o fastígio mais sonho do que realidade, o apogeu, a decadência e a agonia.<sup>71</sup>

Como já se viu, a técnica narrativa assenta numa divisão por blocos, que corresponde a diferentes enfoques narrativos, enquanto que a intriga romanesca é recuperada através de um processo rememorativo. Ora, o que fica patente é que o enfoque por personagem é cumulativamente um enfoque social. A matéria evocada por cada um dos sujeitos – Januário, Malvina, Gaspar – está em estreita ligação com o seu estatuto social. As recordações são enformadas pela pertença ao grupo, fazendo com que as personagens vejam e sejam vistas de acordo com esse grupo, o que vai condicionar toda a perspetiva que cada um deles tem dos factos narrados. Como observou Paul Connerton:

Toda a recordação, por muito pessoal que possa ser, mesmo a recordação de acontecimentos que só nós presenciámos, ou a de pensamentos e sentimentos que ficaram por exprimir, existe em relação com todo um conjunto de ideias que muitos outros possuem: com pessoas, lugares, datas, palavras, formas de linguagem, isto é, com toda a vida material e moral das sociedades de que fazemos parte, ou das quais fizemos parte.<sup>72</sup>

Fábio Lucas, a propósito da escrita de Autran Dourado, considera que o autor “[p]refere tomar a personagem como uma psicologia em conflito. aí sim, é que a sociedade aparece, reavivando a noção de que toda a ordem social representa uma opressão.”<sup>73</sup> Efetivamente, a temática social inscreve-se na narrativa através das personagens, cujo comportamento, sentimentos e pensamentos, enfim, cujas memórias têm como suporte o grupo que, por sua vez, está sujeito aos caprichos do tempo, ou seja, da época, e à limitação no espaço. Deste modo, através da evocação levada a cabo por Malvina e por Gaspar, toma-se contacto com a mundividência, hábitos e imaginário da elite branca, de cultura europeizante, seguidora dos modelos da metrópole. Com Januário e, por extensão, com Isidoro, abre-se a perspetiva das camadas

<sup>71</sup> Autran Dourado, *op. cit.*, p. 148.

<sup>72</sup> *Op. cit.*, p. 44.

<sup>73</sup> “A narrativa de Autran Dourado”, *op. cit.*, p. 18.



mais baixas a que pertence o povo: brancos pobres, índios, mestiços, negros alforriados e, abaixo de todos, os escravos. Todo um grupo que vive subjugado pelos imperativos ditados pela cultura dominante, ou dito de outra forma, aqueles que se situam na base da hierarquia social. A coexistência entre esses grupos tão diferentes, marcada pela ideia de dominação, dá origem a situações de coerção e de violência. Por outro lado, também lá está a expressão de toda uma zona de contato, intermédia, que é igualmente muito específica das sociedades coloniais.

Mediante o universo das personagens e das relações estabelecidas entre elas, das páginas do romance emerge um retrato bastante fiel da sociedade mineira do século XVIII. Condicionada pelo paradigma colonial, nela se distinguem com clareza os grupos sociais e a profunda clivagem entre eles; os privilégios inquestionáveis da fidalguia, por oposição à total ausência de direitos dos escravos. Mas, a estratificação social que se tornou um dos traços distintivos da população brasileira na época, é ainda ampliada e prolongada com outros contrastes que aprofundam a fragmentação e as assimetrias:

As populações aparecem, pois, clivadas em dois estratos: os que são compelidos ao trabalho e aqueles que os compelem, os dominadores e os dominados, os senhores e os escravos. Entre os dois pólos, toda uma imensa gama de situações intermediárias. A clivagem intransponível entre as gentes é, pois, uma das categorias essenciais a definir o quadro no qual se desenrolam as vivências do dia-a-dia.<sup>74</sup>

Para além da organização em estados, é a condição racial – branco, índio, negro, mestiço – e legal – senhor, escravo, livre, forro – que dita o estatuto social dos indivíduos. É dada extrema importância aos traços que são expressivamente corporais, físicos: a cor da pele e o sangue, aos quais se confere uma grande carga simbólica, precisamente porque encerram em si elementos da memória social. Contudo, há no romance um terceiro traço que vem ampliar essa distinção, o cheiro:

E o preto se aproximou mais, agora quase colado a ele. Podia sentir o cheiro ardido de preto sem banho dias seguidos. Podia sentir agora, com engulho, o cheiro nauseabundo com que tinha se acostumado e parecia não mais sentir e agora de repente lhe insultava o nariz, embrulhava o estômago. O preto brilhava de suor na escuridão. O bodum entranhava na roupa, no nariz, na memória. O cheiro que mil sabões, preto ou do reino, não conseguiam apagar. Como ele tinha esquecido o que era bodum ardido de preto? (SA, p. 25)

<sup>74</sup> Fernando A. Novais, "Condições da privacidade na colônia", in Laura de Mello e Sousa (org.), *História da vida privada no Brasil*, op. cit., pp. 13-39 [p. 27].

Januário é, desta maneira, surpreendido por essa característica física, conotada implicitamente com a distinção racial. Apesar do sofrimento vivido pela sua própria condição ambígua, de mestiço, deixa-se levar pelo cheiro de Isidoro para uma reflexão sobre o cheiro específico de cada raça de que ele guarda uma memória sensorial (SA, p. 25). O que assim se expressa é a tónica que, no espaço da colónia, foi colocada nos conceitos ligados às características raciais, fosse por parte dos colonos brancos, fosse por parte da população autóctone. A questão do cheiro da pele inscreve-se na rede semântica de que fazem parte expressões como “mistura nauseante de cheiros e raças” (SA, p. 47); “fedorenta humanidade” (SA, p. 39), por oposição à “geração limpa” (SA, p. 75), elementos de que se compõe o “caldo de gente” (SA, p. 39). Em suma, as características corporais, porque marcam a divisão racial, reiteram a clivagem que marca a separação de classes.

Há todo um conjunto de vocábulos que dão, justamente, conta dessa diversidade de sangues e de cores de pele de que é composto o tecido social brasileiro. “Branco”; “branquinhos”; “cor alvaiada”; “alvura”; “gente de casta ou fumaça”; “homens bons”; “linhagem”; “mazombos”; “fidalguia vicentina” são termos com que se faz referência à minoria branca, em especial à elite fidalga, preocupada com a limpeza da sua linhagem, a pureza do seu sangue. A linhagem e o sangue funcionando como mnemónica de um estatuto social que deve ser ostentado exteriormente e que permite garantir a conservação de privilégios.

No entanto, mesmo entre iguais, há uma espécie de hierarquia: a fidalguia vinda do reino e a fidalguia nascida no Brasil. A primeira exibia com jactância a sua soberba em face da segunda, crente da sua superioridade. É sempre Gaspar, o mazombo<sup>75</sup> “palavra que ele, como outros, transmutava em motivo de orgulho.” (SA, p. 133), que nos dá a visão distanciada de todos estes estereótipos: “Pelas pinturas, uma presunçosa. Ela queria ter uma vida que só as cortes, não aqueles matos, podiam dar. Fidalga paulista, de muita prosápia e farofa! No reino riam tanto da nobreza americana...” (SA, p. 232).

Essa situação origina a primeira fratura: de um lado, posicionam-se os reinóis; a fidalguia do reino; “os que de lá vieram”<sup>76</sup>; do outro, os mazombos; a fidalguia da terra; “os que cá nasceram”<sup>77</sup>. O desejo dos segundos reproduzirem comportamentos, convenções, cerimoniais, que são alheios à terra, torna-os risíveis, ridículos, mal aceites: “as vistosas e impróprias roupas com

<sup>75</sup> Palavra com que se fazia referência a um fidalgo nascido no Brasil, culto e educado, mas encarado com desconfiança e desprezo pelos do reino.

<sup>76</sup> Fernando Novais, *op. cit.*, p. 26.

<sup>77</sup> *Ibidem*.

que se vestiam para alardear uma casquilhice que neles, sem a sabença das regras e sem traquejo, eram motivo de riso e chacota entre as moças do lugar.” (SA, p. 106).

É por este processo que passa João Diogo Galvão para ascender socialmente e para agradar a Malvina. É tudo isto que Gaspar rejeita, encarando toda a prosápia da fidalguia, do reino e da terra, com desprezo e repugnância.

Porém, num outro plano, os homens bons, mesmo os de linhagem limpa e sangue puro, debatem-se na sua maioria com outros problemas: a decadência económica, que faz perigar o brilho necessário para reivindicar as honrarias nessa sociedade de estados. Acima de tudo, importava aos fidalgos possuir para exibir os signos exteriores, materiais, palpáveis dessa superioridade de que eram crentes: ter o nome inscrito nos livros d’El-Rei, a cota d’armas, o brasão, o fino trato, o luxo e requinte do vestuário, os modos floridos da linguagem...

O pai de Malvina, João Quebedo, e o pai de Ana, Coronel Bento Pires, dão corpo aos chefes de família que, embora ostentando uma genealogia impecável, documentada nos livros d’El-Rei, sofrem a carência de posses para patentear os sinais exteriores que lhe permitam perpetuar a memória da pertença à elite dominante (SA, p. 105). Por este motivo, os potentados, como João Diogo, apesar das suas origens e genealogia obscura, tornam-se partidos apetecíveis para as jovens fidalgas de pobreza envergonhada. O casamento, embora abaixo do prestígio social, torna-se um recurso possível para devolver a grandeza material ao esplendor do sangue. Assim, João Quebedo aceita João Diogo como pretendente da filha e o coronel Bento Pires anseia pelo casamento de Ana com Gaspar.

O casamento de João Diogo com Malvina, como já se viu faz parte de um processo de ascensão social do primeiro. Através da união com uma moça pertencente às melhores famílias de Piratininga, João Diogo procura o prestígio conferido pela nobreza de sangue. Por isso se deixa instruir por ela no uso das roupas, no comportamento público, nos modos de falar. Essa adopção de um código de conduta que lhe era alheio torna-o ridículo, efeminado aos olhos dos outros:

Em vez dos cabelos selvagens e desgrenhados, a cabeleira empoada, o laço de gorgorão refohudo no rabicho. Mais que tudo, a cara rapada, muito branca, empomadada, coberta de polvilho (que horror, meu Deus!) substituíra a barba agressiva e mateira de antigamente. [...] Meu Deus, que escândalo! Do antigo potentado fizeram um casquilho cortesão. Ele [Januário] sentia nojo do velho João Diogo, ainda não de todo acostumado, no desajeitamento das novas roupas. (SA, p. 80)

Já Malvina, considerando os privilégios da sua classe como um direito inalienável que era seu apenas por ter determinado apelido, viu em João Diogo a possibilidade de fugir à pobreza e decadência da situação presente. Guardando na memória recordações de uma infância abastada, interessava-lhe recuperar o bem-estar económico que lhe abrisse as portas de um fausto e ostentação que a jovem fidalga acreditava pertencerem-lhe por nascimento.

Garantido o casamento, Malvina traça um percurso para se rodear de um *status* a ser ostentado portas afora, mas que implicava a composição de um cenário igualmente luxuoso no domínio privado. Consciente de que o poder e a posição social se exprimem através de objetos de adorno e da adoção de certas posturas em relação aos outros, tudo faz para o conseguir. A primeira casa de João Diogo desagradava-lhe precisamente pelo seu despojamento. Alicia-o, então, a comprar um sobrado na Rua Direita, sendo que o tipo e a localização da habitação a colocavam de imediato bem próxima da esfera de influência de Vila Rica. O sobrado é adornado e ornamentado de maneira a atualizar permanentemente a memória da pertença ao grupo:

Das baixelas, candelabros e pratarias, dos brocados e damascos, dos tapetes e cortinas, dos cortinados e roupa de cama e mesa, de todos os panos caseiros, de tudo cuidou Malvina. Fica a seu critério, foi o que disse João Diogo melhorado até no vocabulário. (SA, p. 125)

Objetos cujo significado social se torna representativo do conforto e do requinte que marcava as moradas dos membros da elite do seu tempo. Como culminar desse apetrechamento, que em certo sentido é simbólico, Malvina recebe a cadeirinha de arruar “com dois pretos treinados, de libré, todo galoados. Uma cadeirinha que era mesmo uma lindeza, tão rica e dourada, adamascada por dentro.” (SA, p. 127). Insignia de grande prestígio, motivo de malquerenças e invejas. E, por último, símbolo dos símbolos, emblema maior, o cravo.

O que Malvina revela é o perfeito domínio de uma “gramática que lhe permite converter peças e objectos em estruturas e significados.”<sup>78</sup> Pelas roupas que usava, de tecidos luxuosos e importados, “rendas”, “holandas”, “tafetás”, pela forma como se exprimia, com modos floridos e rebuscados, pela sensibilidade e o bom gosto genuíno de fidalga, compunha um enunciado que se “prestava a ser lido”. A nobreza que nela se reconhece é uma nobreza genuína, a que ela pertence naturalmente pelo conhecimento íntimo dos códigos de conduta. Desta forma, Malvina impressiona João Diogo, deslumbra Januário, convence Gaspar. Januário fica siderado pela luz e beleza que dela emanam e que acentuam a sua consciência de mestiço:

---

<sup>78</sup> Paul Connerton, *op. cit.*, p. 14.

Como ela crescia na sua brancura ensolarada, diante da escuridão e mágoa humilhada dos seus olhos de mestiço bastardo. Ele era pequeno diante de tamanho sol, beleza e domínio, começava ele a pensar, atravessado de luz, diminuído, alvejado, reduzido a uma insignificância que o seu sentimento de bastardo e mameluco diminuía ainda mais para engrandecê-la e exaltá-la na soberba, no orgulho, na nobreza, que dali em diante passou a lhe emprestar. (SA, p. 56)

Gaspar, por sua vez, ainda que a contra gosto, acaba por reconhecer que Malvina é uma fidalga sensível, prendada e exigente, o que fica patente na decoração do salão, apesar das cores berrantes das pinturas de parede, e no gosto evidenciado pela música e literatura. É o cravo que definitivamente faz baixar as barreiras que Gaspar colocava à aceitação da madrastra, primeiramente encarada com impaciência e preconceito: “Um cravo Bosten, disse abrindo o teclado, lendo a marca. Sim, manufatura das mais ricas e caprichadas. Ela tinha gosto não podia negar. Pelo menos pelo cravo.” (SA, p. 233).

Em contraste com os brancos fidalgos, temos toda uma gama de elementos do povo, marcados pela exclusão e pela miséria. “Bugra”; “bugre”; “cunhã neófita”; “puri”; “bronze”, assim são referenciados os nativos, os índios. Estes, que estão um pouco acima dos escravos e dos negros alforriados, partilham com eles a desclassificação social e o desprezo dos senhores. “Cafuz”; “preto”; “escravo”, são palavras com que se designam os escravos negros, o estrato mais baixo da sociedade, os mais desfavorecidos. A instrumentalização, a “coisificação” do negro encontra-se traduzida no vocábulo “peça”. Os escravos, para todos os efeitos, eram considerados objetos pertencentes aos seus senhores que deles dispunham como bem entendiam. Mãe Andresa previne Januário do perigo de ser confundido com um negro: “Não deixa nunca, meu filho, que confundam você com mulato ou cafuz... Não deixa não, que é perigo, podem te deitar ferro.” (SA, p. 17).

Na primeira jornada, durante a longa noite que antecede a entrada de Januário na cidade, as memórias de Isidoro misturam-se com as do seu senhor. Através delas é possível compreender a condição social do escravo. Ser preto era estar no fundo da escala social “[p]reto era ele. Nhonhô não sabia nem de longe o que era ser preto. As gargalheiras, os troncos, os bacalhaus. As dores, o sofrimento sem fim.” (SA, p. 48). Equiparados a animais, avaliados segundo critérios que designavam as capacidades específicas para os serviços que deviam desempenhar: “peça mina”, para as lavras e faisqueiras, “peça de Angola”, “cabinda”, para os serviços caseiros; “ladinos” se dominavam a língua e estavam habilitados para desempenhar qualquer actividade; “boçais” quando não se exprimiam em português e se destinavam aos trabalhos mais

pesados. Isidoro é ladino e isso serve para aquilatar o valor da oferta que Tomás Matias Cardoso faz ao filho ilegítimo: “Januário, muito apreço a este mina que lhe dou. Fica com ele pra você. Isidoro é um preto ladino” (SA, p. 22). Ser escravo significava ser totalmente submisso e estar sempre disponível para servir, a qualquer hora do dia ou da noite: “Preto não carece de sono, disse. Nenhum branco, ninguém nunca respeitou sono de preto.” (SA, p. 22).

As únicas formas que os escravos tinham de se libertarem do domínio do branco era pela morte, pela fuga, ou pela esperança na alforria que, na maior parte dos casos, dependia exclusivamente da generosidade dos senhores. A fuga era severamente castigada, com práticas cruéis e desumanas: “[t]inha gente que achava que deviam cortar o tendão do pé, pra negro não fugir mais.” (SA, p. 31). Isidoro tentara fugir uma vez, por isso lhe fora marcada a fogo a letra “F”, que servia para manter bem viva a memória do castigo e forçar à docilidade os cativos. Tudo isto determinava a imagem que o escravo fazia do senhor branco, de que Isidoro apresenta a síntese: “[b]ranco é bicho ruim de nascença. Bondade de branco é pura invenção, da boca pra fora. Feito religião de branco. Pra não carecerem de botar ferro e cadeia.” (SA, p. 51).

Devido a essa precariedade, essa impotência para se defender dos imperativos sociais a que era relegado, Isidoro sabe-se numa encruzilhada difícil. Sem Januário e sem a carta de alforria, fica sujeito a qualquer branco que de novo o submeta: “[o] primeiro capitão-de-mato que me ver deita a mão em mim. O primeiro branco que me ver faz de mim de novo escravo, não tenho como escapulir.” (SA, p. 30). Isidoro hesita entre a sedução da liberdade, o afeto e um desejo difuso, quase inconfessado, de retificar as injustiças sofridas, que o tentam a ponto de apontar a arma a Januário.

Mas, a relação entre senhores e os escravos estava também marcada pela dicotomia. Se a escravatura tinha essa face violenta e cruel, expressa pelas sevícias, as gargalheiras, os bacalhaus, convivia a par e passo com os laços gerados nos afetos. Isidoro revela, nas suas reflexões noturnas, esse movimento pendular que o faz oscilar entre a revolta, avivada pela letra gravada no ombro que faz persistir a memória da sua fuga e o consequente castigo, e uma outra forma de cativo, a afeição que sente por Januário (SA, p. 48).

São também os afetos que determinam os laços que unem Inácia a Malvina: “[a] pesar de que Inácia, mesmo preta, era mais dos lados dos brancos do que os pretos, e de Nhazinha, como ele passou a chamá-la, por quem tinha verdadeira veneração.” (SA, p. 118).

Apesar da clivagem básica permanecer irredutível, houve, porém, uma constante interpenetração entre os diversos grupos. A forma mais frequente

de que se revestiu essa aproximação foi o concubinato e os adultérios. “Mestiços”, “mamelucos”, “curibocas”, “caribocas”, “crioulos”, “pardos”, “mulatos”, todo um grupo social que testifica os contactos sexuais frequentes entre os colonos brancos e as nativas ou as escravas negras. Tomás Matias Cardoso e João Diogo Galvão personificam os numerosos exemplos de senhores que, não obstante casados, possuíam nas escravas e nas índias amantes habituais, das quais tinham filhos que carregavam desde o nascimento o anátema da cor da pele da mãe e da mistura de sangues o que, numa sociedade que colocava acima de tudo a limpeza do sangue, bastava para atirar os frutos dessas uniões para o escalão mais baixo:

A criação de zonas intermediárias ou momentos de aproximação (amaciamento, diria Gilberto Freyre) passou a constituir um traço marcante da vida de relações na Colônia. A miscigenação foi o principal e mais importante desses espaços de encontro. [...] Mas, ao mesmo tempo, era também uma forma de dominação, pois o intercuro era, evidentemente, entre o dominador branco e a negra escrava; e o mestiço resultante nascia escravo. A miscigenação foi, assim, ao mesmo tempo, um canal de aproximação e uma forma de dominação, um espaço de amaciamento e um território de enrijecimento do sistema.<sup>79</sup>

Perante a mobilidade e a fluidez das fronteiras culturais nesse contexto caracterizado pela heterogeneidade, o sujeito depara-se com a dificuldade de uma situação que é na sua essência intervalar e ambígua. Veja-se a questão que Januário coloca face à morte da mãe: “Ela tinha ido para o reino brando de Deus que lhe impuseram ao nascer, ou ido se juntar aos seus deuses e parentes ancestrais no meio de atabaques e flautas chorosas? (SA, 16).

Januário, pelas condições do seu nascimento, ilustra a camada social híbrida que resultou do contacto entre os diversos grupos. Atormentado por se saber “[b]ugre e filhos das ervas, as duas chagas da sua alma.” (SA, p. 21), vive consciente de que não tem lugar de ser. Nem branco, nem índio, as suas características físicas – a junção de duas cores numa só – e sociais – filho ilegítimo – condenam-no a uma situação ambígua por estar entre dois mundos que são socialmente antagónicos.

O pai, Tomás Matias Cardoso, homem rico, quase um potentado, morava com a sua mulher Joana Vicência e mais quatro filhos brancos (não eram que nem ele, eram brancos de geração), casados. Os outros, cujo número não se sabia, gerados de pretas cativas (não eram que nem ele, carijó), pardos e mulatos, também eles na lei do cativo, porque só na morte, em testamento, o pai era capaz de filhar, reconhecer, alforriar (SA, p. 16).

<sup>79</sup> Fernando A. Novais, *op. cit.*, pp. 27-28.

Todos os epítetos utilizados para fazer referência à sua categoria social eram por ele entendidos como ofensas graves, um insulto imperdoável. Quando isso acontecia, Januário reagia com violência, tentando fazer-se respeitar pela força. Obtém a fama de corajoso e violento, o que lhe assegura uma espécie de dignidade, mais que não fosse pelo receio inspirado pela destreza no uso das armas. Outra estratégia adotada por Januário para se fazer respeitar era justificar a mãe: “a mãe não tinha sido puta, mulher-de-partido, apenas teúda e manteúda do pai.” (SA, p. 21). Enfim, por tudo isto é que para ele assume uma importância tão grande o facto de o pai, na despedida, ter finalmente deixado cair a máscara imposta pelas convenções sociais e ter-lhe chamado “meu filho”, reconhecendo uma paternidade que tacitamente não era mencionada.

Neste âmbito, compreende-se a forma como Januário é visto pelas outras personagens, testemunhando sempre a memória da sua condição social. Para Malvina, ele afigura-se o homem ideal para levar a cabo a traça que ela imaginara para assassinar João Diogo. Corajoso, ousado, mas facilmente manipulável e, sobretudo, concretizado o plano, tudo nele – a cor da pele e o nascimento – jogaria contra a sua defesa. Gaspar refere-se a Januário como “um mameluco qualquer” (SA, p. 53), mas também um “daqueles mestiços bastardos e lascivos de que tinha verdadeiro horror.” (SA, p. 212), ficando patente a carga de preconceito que enforma a sua visão. João Diogo, antes de morrer, profere o insulto mais frequente: “bugre”. O Capitão-General vê nele o bode expiatório indicado para a sua jogada política em que se livraria dos seus inimigos e fortaleceria o seu poder. Isidoro considera-o, justamente, como senhor, próximo dos brancos, mais não fosse por possuir um escravo. Inácia fica horrorizada por Malvina ter escolhido um mestiço “filho das ervas”, apesar de ela própria ser negra.

No final do romance, quando compreende a dimensão da teia tecida em volta dele, Januário apreende simultaneamente o peso que a sua condição de mestiço e de bastardo teve no desenrolar dos acontecimentos. Por isso, resigna-se e aceita todas as condenações que pesam sobre ele: por ter tido o atrevimento de desejar Malvina, por ter assassinado João Diogo, por ter nascido mestiço e bastardo. Se ao longo da ação deixou perpassar o desejo de ser branco, na hora derradeira chega a desejar ser até preto, tudo menos desconhecer o que era:

Eu não tenho raça nenhuma, sou que nem mula, manchado de geração. Me chamam às vezes de bugre, você sabe. Nem isso eu sou. Sou mais um puri esbranquiçado por obra de meu pai. Nem branco nem índio. Eu sou nada. Eu vou é ao encontro desse nada que eu sou. (SA, p. 330)



Atendendo à representatividade social destas figuras romanescas, dir-se-ia que as personagens de Januário, Malvina, Gaspar, Isidoro, mas ainda João Diogo Galvão, o Capitão-General, o carcereiro branco e corrupto que libera Januário, Inácia, João Quebedo e o Coronel Bento Pires, se aproximam do tipo social:

O tipo, segundo o carácter e a situação, é uma síntese original que reúne organicamente o universal e o particular. O tipo não o é graças ao seu carácter médio, mas o simples carácter individual – qualquer que seja a sua profundidade – não basta também; pelo contrário, ele torna-se tipo porque nele convergem e reencontram-se todos os elementos determinantes, humana e socialmente essenciais, de um período histórico, porque criando tipos mostram-se esses elementos no seu grau mais alto de desenvolvimento, na revelação extrema das possibilidades que neles se escondem, nessa representação extrema dos extremos que concretiza ao mesmo tempo o cume e os limites da totalidade do homem e do período.<sup>80</sup>

A sociedade de Minas Gerais é então representada como um espaço profundamente condicionado pelo cenário colonial. A metrópole era encarada como quadro de referência que servia de modelo à organização social: o que se procurava era reproduzir a ordem e as convenções sociais da corte e do Reino. Importado o modelo, o espaço da colónia logo o altera, contaminando com a sua especificidade o que se pretendia autêntico.

Do permanente contacto entre os grupos nasceu a miscigenação cultural, a mestiçagem biológica, porém sem que houvesse verdadeiro sincretismo, pois que o fosso entre classes sempre persistiu. Dada a superioridade da cultura branca de cariz europeu, os índios e os negros foram-se aculturando pela assimilação dos elementos da cultura dominante. Aprenderam a língua, adotaram a religião, eram batizados, recebiam os sacramentos – recorde-se a criação de uma figura como a Nossa Senhora do Rosário dos Pretos – constituíram irmandades em tudo semelhantes às dos brancos<sup>81</sup>. Através da representação destas questões ligadas à mestiçagem e à aculturação no romance, dá-se luz à dificuldade de se estabelecerem os contornos da identidade individual, de que Januário é expressão maior. Assim, dá-se expressão à vivência social, profundamente convencional e estratificada, de Minas Gerais:

<sup>80</sup> Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes, *Dicionário de narratologia*, Coimbra, Almedina, 1987, p. 391.

<sup>81</sup> Confrarias religiosas, formadas de acordo com as classes sociais. No caso dos escravos, era-lhes permitido agruparem-se num local estritamente seu, permitindo o auxílio mútuo e a defesa dos interesses próprios. O prestígio das irmandades estava directamente relacionado com a cor da pele dos seus elementos e com o seu poder económico. O cortejo que acompanha a efígie de Januário testemunha estas organizações.

Os mundos sociais são definidos pelas suas convenções dominantes. Com a ideia de convenções explicamos a nós próprios a noção de uma ordem de regras objetivas, em cuja base existe uma dimensão social táctica, um mundo que se aceita ser como é porque as regras que o fazem assim são acordadas intersubjetivamente.<sup>82</sup>

Enfim, o que se recupera na imagem desta sociedade é essa fratura entre os que procuram manter uma ordem vigente na qual têm todos os privilégios, relegando para a condição de desclassificados a esmagadora maioria da população, designada por termos correlativos a “raças infectas”, com toda a carga negativa que daí advém. Verifica-se a persistência da memória da desigualdade de uma forma incorporada, gerando situações de revolta proporcionais às injustiças cometidas. O comportamento de cada um dos grupos, brancos, índios, negros, mestiços, obedece simultaneamente a uma representação sócio-cultural e a um sistema mnemónico que perpetuava e legitimava a ordem vigente, ainda que o fizesse através dos mecanismos da violência e da coerção.

## 5. O destino do passado: cadeia sem fim

*Para que ela tivesse um pescoço tão fino  
Para que os seus pulsos tivessem um quebrar de caule  
Para que os seus olhos fossem tão frontais e limpos  
Para que a sua espinha fosse tão direita  
E ela usasse a cabeça tão erguida  
Com uma tão simples claridade sobre a testa  
Foram necessárias sucessivas gerações de escravos  
De corpo dobrado e grossas mãos pacientes  
Servindo sucessivas gerações de príncipes  
Ainda um pouco toscos e grosseiros  
Ávidos cruéis e fraudulentos  
Foi um imenso desperdiçar de gente  
Para que ela fosse aquela perfeição  
Solitária exilada sem destino*

Sophia de M. B. Andresen

Como epígrafe deste capítulo, recorda-se “Retrato de uma princesa desconhecida”, de Sophia de Mello Breyner Andresen, pois, tal como neste poema,

---

<sup>82</sup> Paul Connerton, *op. cit.*, p. 35.

em *Os sinos da agonia* também está presente uma espécie de carga ancestral que se faz sentir na psicologia das personagens. Para além das memórias pessoais, os indivíduos mostram-se marcados por uma memória que transita no interior do grupo e que ultrapassa a duração média da vida humana: “[e]le mesmo que não vivia em nenhuma bruma, senão o brumado da sua raça. Se ele tivesse ouvido o sangue, a fala vinda de mil anos, de eras mortas.” (SA, p. 315).

Esta questão tem sido abordada por diferentes autores que se debruçam sobre a problemática da memória. Maurice Halbwachs<sup>83</sup> fala de uma memória autobiográfica e de uma memória histórica, sendo que a primeira se enraíza inevitavelmente na segunda, já que, antes de tudo, a história de uma vida inscreve-se na história geral. Para Jacques Le Goff<sup>84</sup>, há uma memória étnica que permite a reprodução dos comportamentos nas sociedades humanas. Paul Connerton<sup>85</sup> entende que há conjuntos diversos de memórias, que passam de geração para geração, constituindo narrativas de fundo implícitas. Gilbert Durand<sup>86</sup> apresenta a ideia dos sedimentos imemoriais da cultura. O que há de comum entre todas estas aceções é o entendimento de que, em certa medida, os homens carregam consigo uma herança social e cultural que flui através dos tempos e se vai depositando em sucessivas gerações humanas, transformando-se em memória física, biológica, mas involuntária que se vai sedimentando no inconsciente.

As personagens, em *Os sinos da agonia*, deixam perceber que as suas memórias são compostas dessas inscrições múltiplas, cujos matizes vão das camadas que se depositaram involuntariamente no seu inconsciente – reminiscências de um passado que não foi vivido por elas – até à recordação obsessiva, repetitiva, que resulta da impossibilidade de esquecer. Pretende-se, agora, analisar a emergência dessa memória ancestral que parece transcender as barreiras do tempo e do espaço. Neste sentido, estas figuras romanesecas surgem condicionadas por esse somatório de vivências e de experiências que são não só individuais, como também um produto de vivências coletivas que constituem heranças várias que permanecem no recôndito da memória. Essa matéria assume a forma de carga genética que é própria do grupo social a que se pertence.

Autran Dourado, ao revelar as suas personagens como existências determinadas por essa carga ancestral, aprofunda ainda mais a vida interior destas figuras. Para além das opções particulares que conduzem os indivíduos a

<sup>83</sup> *La mémoire collective*, op. cit., p. 99.

<sup>84</sup> “Memória”, op. cit., p. 12.

<sup>85</sup> *Como as sociedades recordam*, op. cit., p. 3.

<sup>86</sup> *Introduction à la mythodologie*, op. cit., p. 117.

determinada encruzilhada, há uma causalidade que surge como “destino do passado”, inscrito, desde um tempo remoto, no sangue e na hereditariedade.

Paul Connerton faz a distinção entre as práticas de inscrição e as práticas de incorporação<sup>87</sup>, ou seja, uma espécie de narrativa esquecida, que é transmitida sob a forma de tradição. A incorporação dessas práticas funciona, por si só, como um sistema mnemónico muito eficaz. Deste modo, são transmitidas posturas sociais e culturais no seio dos grupos ao longo dos tempos e que se aproximam da “memória hábito” definida por Henri Bergson, sendo esta distinta das recordações.

Os comportamentos de Isidoro e de Inácia regem-se pela incorporação de posturas típicas ligadas ao hábito de servir, ancorado na sujeição ancestral a que foram votados os negros. Essas atitudes perpassam nos movimentos do corpo: na maneira de falar e nas atitudes assumidas face ao dominador branco, demonstrando comportamentos considerados socialmente correctos. Isidoro dissimula, inclusivamente, a afeição por Januário: “[m]ostrar o que estava pensando era o mesmo que se dizer fraco, covarde, sem força” (SA, p. 49). Susana Moreira de Lima já fizera notar que “[a] identidade de Isidoro é gerada na submissão, está no sangue, na formação da consciência.”<sup>88</sup>. Para Januário, a mansidão do escravo é entendida como uma característica própria da raça, contudo, esquece-se dos tratos violentos e cruéis com que se forjou essa submissão, que foi sendo interiorizada pelos negros. Isidoro, por sua vez, encara a obediência aos brancos como o cumprimento de uma sina, um imperativo a que nem ele, nem os outros negros podem fugir: “Era um sentimento mais forte do que ele. A submissão ensinada, que os brancos marcaram a ferro em brasa na sua mãe, no pai que ele não conheceu. Nele próprio, pensava na cicatriz na espádua.” (SA, p. 29).

Portanto, a violência, a força, a crueldade, causadoras dos sofrimentos físicos, foram gerando uma atitude servil e o medo. O comportamento dos negros – “vício de senzala. De tanto apanhar, de tanto ver apanhar” (SA, p. 261) – é determinado pelo comportamento dos brancos. A servidão é incorporada e transmitida através dos seus próprios hábitos de comportamento corporal. Brancos e negros perpetuam, dessa forma, a desigualdade, pois são hábitos que se adquirem tal como se adquire a língua materna<sup>89</sup>, pela convivência próxima com pessoas que adotam determinadas posturas.

Quando Malvina contempla Gaspar, na primeira ocasião em que o vê a movimentar-se pelo salão, o que a deixa impressionada é precisamente o fac-

---

<sup>87</sup> *Op. cit.*, p. 122.

<sup>88</sup> Susana Moreira de Lima, *Espaços possíveis...*, *op. cit.*, p. 79.

<sup>89</sup> Cf. Paul Connerton, *op. cit.*, p. 36.

to de ele revelar a incorporação de um código que ela atribui à verdadeira nobreza:

Apesar de forte, tinha uns modos delicados, uma pisadura leve e medida, mas não era o compasso de dança dos casquilhos. É a vida na caça e no mato que o fez assim, mas a gente vê que não é um desses brutos. Um refinamento nos gestos, não procurado, nem rebuscado. No meneio que fazia parte do corpo, luz de dentro das coisas. Nem mesmo no Capitão-General, da nobreza melhor do reino, acostumado na governança das Índias, nas embaixadas del-Rei, via aqueles modos. Assim deviam ser os nobres. (SA, p. 142)

Também Gaspar manifesta perante a madrastra um sentimento bastante semelhante, vendo nela a expressão de uma graciosidade e sensibilidade próprias da sua educação e do meio em que vive: “Malvina era de uma delicadeza, de um polimento tão natural, que ele jamais encontrara em mulher nenhuma” (SA, p. 236). O mesmo sente Januário, sensível aos “ares fidalgos e atrevidos, aquela ousadia de gestos, a maneira de montar e de olhar.” (SA, p. 53). Por isso, apesar de cego pela paixão e pelo desejo de a possuir totalmente, consegue entender que a casta de Malvina a impede de abraçar um modo de vida que a afastasse do conforto proporcionado pela riqueza. A própria Malvina sabe-se e vê-se a si mesma como pertencente a uma casta de gente, naturalmente, destinada a viver no meio do luxo e do requinte. Assim fora com os seus antepassados, assim devia ser com ela.

A noção de que a herança do passado deve ser continuada no futuro está ainda patente nos elos que ligam os filhos aos pais. João Diogo considera que a esquisitice que observa no filho é resultado da hereditariedade. Ele saíra à mãe, repetia os mesmos traços psicológicos de Ana Jacinta: “[f]eitiço de gente estúrdia e esquisitona. Herdara aquele jeito da mãe.” (SA, p. 104). Ao mesmo tempo, João Diogo, orgulha-se de ser em tudo semelhante ao pai, o velho Valentim. Gaspar, face à morte de João Diogo, vê-se na obrigação de assumir um papel social que lhe estava destinado pela filiação. Adota, por isso, um código de conduta e uma postura corporal passíveis de afirmar aos outros elementos do grupo a aceitação das convenções, a garantia do cumprimento das regras que regem as trocas entre pares. Gaspar quer ser visto como a continuação do pai: “Gaspar vestido da nova figura para si próprio composta, de ser em tudo e por tudo um digno filho e sucessor de João Diogo Galvão” (SA, p. 211). A morte do pai atira-o para o desempenho de um papel de que ele, até àquele momento, sempre fugira. É isso que também sucede com Januário, ciente de que os filhos que deixara pelo mundo haveriam de carregar as mesmas dores que lhe marcaram a existência: a bastardia e a mestiçagem. Malvina, ainda que inconscientemente, repete o

pai nas suas cogitações quando reitera a sua necessidade de ser feliz. Já no final, sente fazer parte de uma cadeia ininterrupta em que as consequências parecem resultar do encadeamento da mesma tipologia causal. No fundo ela sente o fardo de um passado a pesar sobre ela:

Que fez ou fizeram por ela? Antes dela? A mãe? O pai? Toda uma cadeia sem fim, que começava em lugar nenhum e não parava nunca mais, roda. Qual o pecado de todos antes dela, que para puni-lo a invisível presença negra (era assim que ela dizia, melhor – sentia) a soprou e estimulou, e ela passara adiante. (SA, p. 278)

Há como que a presença de uma memória dilatada, que se acrescenta às recordações pessoais, enraizada nas trocas produzidas nas relações com os outros. Processa-se uma modelação dos sujeitos e da memória pela incorporação de posturas e de comportamentos. Ajusta-se aqui a imagem de uma dupla entrada – a das memórias individuais e a das memórias do grupo, que implicam aportes que depois são conservados sob a forma de ancestralidade. A pulsão desses arquétipos ancestrais corresponde a um ponto de interseção do passado e do presente, a presença do que foi naquilo que é.

Outro aspecto interessante relacionado com a ancestralidade prende-se com a emergência de um lado mais primitivo, selvagem, bárbaro. Impulsos que parecem ter sido refreados por uma espécie de censura imposta pela vivência social. Memória esquecida na noite dos tempos, recalcada, mas que permanece em estado latente. Nos momentos em que as personagens se encontram mergulhadas em grande angústia, ou medo, ou até desejo passional, esses impulsos tendem a emergir. Nessas ocasiões, as personagens tomam consciência dessas reminiscências da barbárie, de um excesso que assume a forma de vozes antigas. Forçados a debaterem-se com essas pulsões obscuras, essa memória da noite selvagem e primitiva, sentem-se perante manifestações de forças que dormem nas trevas e que devem ser recalçadas.

Quando, sob o instinto de sobrevivência, Januário salta sobre João Diogo, apunhalando-o vezes sem conta, sugere-se a imagem da caça: “E gritava sem saber porquê, gritava, índio jugulando onça.” (SA, p. 89). O grito como uma maneira de distender a corda que o mantém preso aos aspectos culturais que impõem limites ao lado mais primitivo e selvagem do homem. Durante a noite de vigília, com que se abre o romance, o mestiço sente-se afastado do lado branco (civilizado?) da sua hereditariedade, ou seja, prevalece nele o lado índio, tribal e ritualístico: “ele sentia que a pinga de sangue branco que herdara do pai como que o tinha abandonado, de todo restituído à noite selvagem da sua raça.” (SA, p. 20).

Por sua vez, Isidoro, sem que a convoque voluntariamente, sente-se invadido por uma face oculta que mais não é do que o reverso da servidão, que

lhe foi imposta desde o berço. Domina-o um sentimento de revolta, normalmente reprimido pela impotência e pelo medo. A voz que escuta dentro dele, vinda das profundezas da alma, liga-se simbolicamente ao seu continente de origem, fazendo-se ouvir através do tempo e do espaço: “Melhor falar com Nhonhô, [...] a outra voz, a outra voz mais forte do que ele. A outra voz vinda da sua nação, das bandas do além, por cima do mar. Tão fácil, bastava um brincar de mão.” (SA, p. 51). Essa voz que Isidoro sente como um outro eu, insinua esse instinto refreado que o compele a retificar as injustiças sofridas, a fim de obter, em certo sentido, a vingança por séculos de sujeição.

Malvina, enfeitiçada por Gaspar, subjugada por uma paixão que a arrebatava fatalmente, sente-se próxima de Donguinho, que no romance funciona como espécie de metáfora do abandono e da entrega a todos os impulsos que ela procura, em vão, conter. Numa passagem de grande simbolismo, essa identificação é tão profunda que a jovem se vê, à imagem do irmão, solta pelos pastos, conduzida pelos ímpetus mais bestiais, mas de forte pendor lúbrico:

E começou a crer que aquele Donguinho redivivo, o Donguinho enfurecido e insaciável, voltava para tomar conta da sua alma, do seu corpo de mulher. Não apenas em sonho, era um Donguinho diurno e constante. Mais terrível e ameaçador do que quando ela dormindo. E esse Donguinho de olhos vivos e avermelhados, quentes, piscos e ávidos, queria sujar toda pureza e castidade, possuí-lo. Era um ser andrógino, monstro fabuloso. Chegava a não se ver mais como mulher e gente: macho indomado, besta resfolegante, queria emprenhar e destruir. No desespero, temia cair para sempre na demência que afogou Donguinho nas brumas e na escuridão. (SA, p. 176)

A violência desta descrição remete para o exacerbamento dos impulsos passionais e eróticos que dominam Malvina. É o seu lado animalesco que ameaça fazer submergir as conquistas sócio culturais. Devido à violência dos seus sentimentos, Malvina, ao contrário de Isidoro, tenta mentalmente convocar essas forças da escuridão como aliadas, embora dividida entre o medo e o desejo de vencer. A sensibilidade exaltada da fidalga, por outro lado, leva-a a conotar a beleza de Gaspar, que a magnetiza, com a beleza dos anjos. Mesmo nessa identificação, a fronteira entre a salvação e a perdição é uma linha tênue e ambígua: “Não a beleza comum que há nas mulheres e mesmo em alguns homens; uma beleza diferente, uma beleza que não havia antes na terra.” (SA, p. 148).

Por último, Gaspar é conduzido nas suas meditações a uma terrível clarividência. Aquilo que ele censurava no pai, “o sangue quente”, a satisfação dos impulsos sexuais como face a exibir de uma macheza inequívoca, era, na

verdade, o abismo de que ele procurava fugir. A rejeição às mulheres, a castidade, a severidade mais não eram do que a expressão do medo de se deixar arrastar pelos apelos do sangue: “Temia e amava as mulheres no que elas tinham de mais quente e belo, forte e devorador. Aquele quentume, cheiro e sangue das fêmeas bravias no entardecer.” (SA, p. 217). Sem o saber, Gaspar repete, faz eco das reflexões de Malvina. Afinal muito mais próximo dela e do pai do que aquilo que está imaginara.

Autran Dourado sonda os níveis mais profundos da natureza humana, raiando o subconsciente, apresentando figuras marcadas pela dissociação, divididas entre forças que se opõem. No mais fundo da alma há uma massa informe, obscura, difusa, que se junta às recordações reais. Lá estão as reminiscências da evolução do homem, que abrem uma janela para um passado perdido na noite dos tempos. Essa face sombria, sentida como tenebrosa, que se carrega na sangue, afinal aproxima muito mais as personagens do que aquilo que elas imaginam. Mau grado as infinitas distinções sociais, há uma matéria residual que é comum a todo o ser humano: a memória desses tempos ancestrais, genesíacos, vislumbres de uma barbárie que persiste na alma dos homens. Refreada, censurada, mas que se conserva em estado latente.

## 6. Os fios da memória: cerzir, entrançar, arrematar

*La tradición tiene la estructura de um sueño: restos perdidos que reaparecen, máscaras inciertas que encierran rostros queridos. Escribir es un intento inútil de olvidar lo que está escrito. (En esto nunca seremos suficientemente borgeanos). Por eso en literatura los robos son como los recuerdos: nunca del todo deliberados, nunca demasiado inocentes.*

Ricardo Piglia<sup>90</sup>

Recorde-se uma passagem já citada neste trabalho: aquela em que, a propósito das pinturas no salão, Gaspar faz alusão a “uma mistura de oriente e ocidente, de fábula grega e frutos da terra.” (SA, p. 231). Como o próprio Autran Dourado esclareceu<sup>91</sup>, *Os sinos da agonia* é um romance em que se glosa a “fábula grega” dos amores desventurados de Fedra por Hipólito, seu

<sup>90</sup> “Memoria y tradición”, 2.º Congresso Abralic: *Literatura e memória cultural: Anais*, Associação Brasileira de Literatura Comparada, Belo Horizonte, 1991, pp. 60-66 [p. 60].

<sup>91</sup> *Op. cit.*, p. 138.



enteado. Esta circunstância, à luz da teorização de Umberto Eco<sup>92</sup>, pode ser entendida como uma estratégia narrativa que redundando num conjunto de instruções, deixadas pelo autor-modelo, que o leitor é levado a cumprir quando se decidir comportar-se como leitor-modelo, engendrado pelo próprio texto. Evidentemente, o romance pode ser lido e fruído sem que o leitor conheça a sua matéria mítica. Porém, se essa matéria mítica lhe está subjacente, o que o enunciado prevê é um leitor que a conheça, estando habilitado a jogar o jogo que lhe é proposto. Por conseguinte, para a consecução de muitos dos sentidos do texto, é necessário que, no ato da leitura, haja uma fusão da memória mítico-literária do autor com a memória mítico-literária do leitor. Anote-se o que, a esse propósito, é dito por Autran: “[c]aso ele [leitor] seja despreparado emocionalmente e tenha um inconsciente pobre, ele realizará uma leitura que vai ficar aquém da obra.”<sup>93</sup>. É de crer que a mesma premissa se aplique à memória cultural.

Ao longo da leitura, a evocação dessa memória por parte do leitor será determinante para a compreensão de alguns informantes relacionados com o perfil e a psicologia das personagens. Autran Dourado, tal como alguns estudiosos da sua obra, em geral, e de *Os sinos da agonia*, em particular, já puseram em evidência a correspondência entre a galeria de personagens do romance e as figuras da(s) tragédia(s), verificando-se uma espécie de súmula, pois há personagens que pressupõem aspetos provenientes de reelaborações distintas do mito (Eurípedes, Séneca, Racine).

Malvina empresta à figura de Fedra um contorno mineiro, dado que ambas, à boa maneira das personagens trágicas, pertencem ao estrato mais elevado da sociedade, mulheres de alta estirpe. A memória da rainha grega persiste na fidalga vicentina, por exemplo, na cor dos cabelos, frequentemente conotados com elementos análogos à luz, ao sol e ao fogo: “[o]s cabelos ruivos, de fogo que nem ouro preto, os mesmos raios refulgentes” (SA, p. 27); “daquela cabeça de fogo” (SA, p. 53); “[a]quela mulher ruiva e de cabelos ensolarados” (SA, p. 55). O título da segunda jornada, “Filha do Sol, da Luz”, aponta para a genealogia mítica de Fedra, descendente do deus Hélios (ou Sol).

Do mesmo modo que a sua antecessora mítica, Malvina apaixona-se perdidamente pelo seu enteado, passando a consumir-se interiormente nos fogos desse amor pecaminoso (SA, p. 150).

Ambas as heroínas vivem esse amor desmedidamente, procurando sufocá-lo e ocultá-lo, conscientes de que o pecado era demasiado grande para poder ser revelado. Essa paixão condu-las ao máximo do furor quando descobrem que os respetivos enteados amam outras mulheres, Arícia no caso de

<sup>92</sup> Cf. *Seis Passeios nos bosques da ficção*, op. cit., p. 14 e ss.

<sup>93</sup> Telenia Hill, op. cit., p. 141.

Hipólito<sup>94</sup>, Ana no caso de Gaspar. Malvina repete, em alguns momentos, a trajetória de Fedra: declara-se subentendidamente a Gaspar, não salientando a sua semelhança com Diogo Galvão, mas delineando o perfil da mulher que lhe conviria, esse sim análogo ao seu próprio perfil (SA, p. 164).

No entanto, o motivo da semelhança entre o enteado e o marido também surge na obra, quando Malvina procura nos olhos de João Diogo os olhos de Gaspar, ou quando vê em Januário uma outra face de Gaspar. Malvina faz de Inácia a sua Enone. Esta ouve as confidências da sua Nhazinha, passando a aconselhá-la sobre a melhor forma de sair da angústia em que se encontrava, com que assume o papel de uma verdadeira cúmplice.

O motivo da ancestralidade e da monstrosidade, que determina a conduta de Fedra, está também presente em Malvina. Vendo-se como a continuação da mãe, Dona Vicenza, que gerara Donguinho de uma relação adúltera, a fidalga mineira sentirá inclusivamente compreensão pelos erros da sua progenitora, pois que se considera vítima da mesma ordem de fatores: “a maldição da mãe pesava sobre ela” (SA, p. 171). À figura de Malvina, como já se viu, associam-se com frequência predicados que a animalizam: “gata” (SA, p. 75), “mulher selvagem” (SA, p. 75), “ela mordida e assoprava” (SA, p. 82), “[d]e repente, negra e suja, desgrehada, aos uivos saía a correr pelos pastos, os cabelos e crina lambidos pelo vento frio da noite” (SA, p. 171). A esta conotação bestial corresponde, de facto, a deformação do carácter. Afinal, a capacidade de Malvina fazer mal leva-a a trair, a conceber o assassinato de João Diogo, a manipular, a caluniar, a vingar-se, conduzindo Gaspar à ruína, senão à morte.

No entanto, a psicologia de Malvina não se esgota na transposição dos traços de Fedra. Na definição do seu perfil convergem outras linhas que, em alguns aspetos, acabam por ser uma “herança” de denominadores comuns a outras mulheres consagradas pela Literatura. A semelhança com Medeia ou com Lady Macbeth já foi apontada por Autran Dourado<sup>95</sup>. Efetivamente, Malvina é mais máscula que Fedra, mais obstinada, mais fria e implacável. Permanece a dúvida se a jovem fidalga chega a conhecer a culpa e o remorso, ou se, até ao fim, permanece centrada em si mesma. O crime de Malvina duplica o crime de Fedra, acrescendo que a primeira não se encontrava numa posição em que tivesse que defender a honra e a reputação, nenhum desses valores estava publicamente em risco. Em última instância, os destinos trágicos de João Diogo, de Januário e de Gaspar são potenciados por Malvina. É ela que congemma a morte do marido, Januário foi a arma. Nesses aspetos, ela é congénere das Amazonas – recorde-se a passagem em que Januário a

---

<sup>94</sup> Na versão de Racine.

<sup>95</sup> *Op. cit.*, p. 148.

define como se ela fosse uma estátua equestre. Ao abandonar o mestiço à sua sorte, remetendo-se ao silêncio, impele-o para o desespero que o leva a regressar à cidade. É também pelo silêncio que condena Gaspar ao opróbrio: ao suicidar-se anula a possibilidade de acareação dos factos, restando apenas a carta que acusa Gaspar. Por último, Malvina parece não prezar sequer a sua honra, a *arête* que a rainha grega estimava acima de tudo, pois chega a entregar-se ao Capitão-General para provocar os ciúmes de Gaspar.

Numa outra perspetiva, Malvina pode ser vista como metonímia de Afrodite, a deusa que na tragédia de Eurípedes pretende vingar-se de Hipólito por este se recusar ao seu culto, consagrando-se inteiramente a Ártemis, a deusa da caça. Malvina, como Afrodite, considera afrontosa a indiferença de Gaspar às mulheres. Gaspar, por seu turno, tem a noção de que a madrasta se comporta como se todos lhe devessem prestar vassalagem: “Render-se à sua beleza era uma obrigação, ela devia achar. Como se usava diante del-Rei, do Capitão-General. Menagem obrigatória. Quando ela passava, todos se voltavam, muitas vezes viu.” (SA, p. 213).

Atendendo a tudo quanto Malvina fez com o objectivo de concretizar os seus desejos, precipitando os acontecimentos, pondo o mecanismo em movimento sem que fosse possível detê-lo, pela catástrofe que provocou, não se poderá ver nela a sombra de Pandora?

A coincidência entre Gaspar e Hipólito é igualmente bastante notória. Gaspar prima pela nobreza de espírito, o seu carácter bem formado e inflexível, por isso reage quase com repugnância ao entusiasmo do pai por Malvina e às investidas das mulheres que intentam seduzi-lo:

Gaspar era todo respeito e unção. Os olhos sonhosos e puros, pensativos, que ele costumava trazer sempre baixos. As longas pestanas e o negrume brilhoso dos olhos, que faziam as mulheres suspirarem inutilmente. Diante do pai e das mulheres, sobretudo se o miravam mais detidamente, costumava corar. (SA, p. 92)

É, como Hipólito, casto e virgem, recusando-se ao “culto de Afrodite”, contrastando fortemente com os homens do seu tempo: “cuja virgindade era comentada entre risos naquela cidade de homens femeeiros e preadores, aqueles garanhões de semente.” (SA, p. 54). A sua beleza, que encantava as mulheres, é vista por ele como uma espécie de maldição, levando-o a ansiar pela velhice para que os seus encantos se desvanecessem: “amaldiçoava a beleza frágil que era a sua perdição. E pedia que as rugas, os cabelos brancos e a fealdade o deformassem. Para não ser motivo de tentação, para não ser mais tentado.” (SA, p. 208).

O gosto pela caça, ou seja, a dedicação a Ártemis, leva-o a passar longas temporadas em expedições longínquas que o mantinham afastado da cidade

e do convívio com os seus pares: “[p]or isso se entregou às caçadas, aos matos. À caça grossa, quando voltou do reino. Era também uma maneira de se afastar da cidade, as pessoas o incomodavam tanto.” (SA, p. 201). Também Gaspar procura sempre fugir, sem saber de quê, mas assombrado pelo pressentimento de ser perseguido por uma espécie de fatalidade.

Dentro de uma lógica que é sobretudo judaico-cristã, o *pathos* de Gaspar é todo feito de culpa e de remorso. Apesar de nada “ter acontecido”, pois ciliciosamente, por um grande esforço de vontade, lutara e vencera a tentação que Malvina representava para ele, conseguindo esquivar-se ao pecado, Gaspar sentia-se responsável pela morte do pai. Neste sentido, a sua psicologia é mais atormentada do que a da personagem mítica. Se a inocência de Hipólito é inquestionável, a de Gaspar fica ensombrada pelo facto de, em pensamento, ter amado a madrasta. É esse pensamento do crime que é visto com tanto horror como se o tivesse cometido, Gaspar pecou por pensamento. A partir daí, mais não faz do que esperar pela expiação do seu pecado. Quando a catástrofe se abate sobre ele, é quase com alívio que a aceita.

Januário, apesar de ser um desdobramento de Gaspar, isto é, do Hipólito mítico, possui suficiente autonomia literária para poder ser encarado como interessante inovação introduzida pelo escritor mineiro. Dadas as suas condições de nascimento – mestiço – e o seu estatuto social – filho ilegítimo – dir-se-ia tratar-se de um autêntico “fruto da terra” que se mistura na “fábula antiga”. Januário é a nota brasileira na recriação do enredo mítico.

É interessante cotejar outros elementos que correspondem à transposição da ação mítica para o cenário de Minas Gerais. O meio-irmão de Malvina, Donguinho, aproxima-se do Minotauro: ambos representam o espúrio da relação adúltera das respectivas mães, Dona Vicenza e Pasífae. A simples existência destes frutos do adultério mantém bem viva a memória da falta das progenitoras, por isso, são aprisionados para que, a todo o custo, essa falta permaneça oculta. A identificação de Inácia com Enone já aqui foi apontada, servas leais e dedicadas às suas senhoras, Malvina e Fedra. Mariana, irmã de Malvina, é memória de Ariadne, a irmã de Fedra, atraída por Te-seu. Prometidas em casamento, ambas são deixadas para trás. Ariadne foi desposada por Dioniso, Mariana tornou-se esposa de Cristo ao entrar para um convento em Itu, destino da maior parte das moças que, além de pobres e sem dote, tinham passado a idade de casar.

A atmosfera criada em *Os sinos da agonia* comunga da mesma fatalidade específica das tragédias antigas. Expressões afins, como “força estranha” (SA, p. 27), “máquina diabólica” (SA, p. 59), “fatalidade invencível” (SA, 150), “destino” (SA, p. 218), “poderoso e escondido engenho” (SA, p. 278), dão conta dessa inexorabilidade que rege os destinos das personagens. Januário,

Malvina e Gaspar são sensíveis à catástrofe que se vai delineando, sem que lhes seja possível fugir-lhe ou evitá-la. Essa fatalidade surge metaforizada como engenho, roldana ou máquina que, depois de posta em movimento, não pode ser detida. O clima de angústia vai-se adensando cada vez mais, até se tornar insustentável, impondo-se progressivamente com toda a sua inelutabilidade no espírito das personagens. O leitor “bem preparado” ligará a esse clima o toque dos sinos que se “faz ouvir” ao longo de todo o enunciado, até se deter, nas páginas finais, nos dobres da agonia.

Outras reminiscências das tragédias antigas que se tornam reconhecíveis são as alusões aos deuses, o que, levando em conta a mundividência cristã própria da época histórica, poderia ser entendido como nota dissonante. Trata-se de passagens em que se cerziram diferentes fios da memória, já se viu que o entrançado é complexo. Esses ecos de divindades terríveis, que ditam implacavelmente o destino dos homens, coadunam-se com outros aspetos recuperados da “fábula antiga”. Assim, as personagens sentem-se vítimas desses deuses impiedosos, responsáveis por um destino há muito traçado, por isso temem o castigo e a inveja dessas divindades cujo poder e forças obscuras se encarniçam contra a pequenez humana. Esta aceção atira o romance para uma dimensão universal, o que já foi notado por Fábio Lucas: “[Autran Dourado] foi nos gregos para concluir que a tragédia é inerente ao homem, independentemente do tempo – passado ou futuro – tudo já está determinado por forças superiores, o que foi não se recuperará, o que será.”<sup>96</sup>

No entanto, as memórias literárias que se inscrevem no romance não se restringem apenas à matéria trágica que engloba as sucessivas abordagens do mito de Fedra e Hipólito. Autran Dourado, através da mundividência das personagens, moldada pelas convenções culturais e literárias do século XVIII, dissemina pelo texto ecos e reminiscências de uma literatura facilmente datável.

As referências feitas a motivos literários como pastoras e pastores, ninfas e musas, bosques, prados e arvoredos, fontes puras e doces, ribeiros sonoros e cristalinos, “as mil delicadezas” (SA, p. 298), a que se juntam epítetos como “Glauras, Anardas, Análias e Nises” (SA, p. 274), bem como géneros e composições poéticas, tais como odes, sonetos, fábulas, éclogas, romances, canções, adágios e elegias, e instrumentos como liras, flautas e sanfoni-nhas, atestam a persistência do cânone neoclássico e árcaico na literatura cultivada na Colónia. Mediante esses elementos, veicula-se, de certa forma, a fina ironia e a intencionalidade crítica do narrador. O leitor, conhecedor

<sup>96</sup> “Os sinos da agonia”, in *Crítica sem dogma*, Belo Horizonte, Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais, 1983, pp. 98-101, p. 101.

da história da Literatura Brasileira, saberá como à independência política se procurou fazer corresponder uma independência literária. A poesia árcade era, na sua essência, alheia à paisagem do Brasil, um modelo importado e, por isso mesmo, estrangeiro. À medida que as preocupações com a autenticidade nacionalista se foram enraizando, essa literatura passou a ser rejeitada. Quando no romance se alude ao “exagero” (SA, 55), à “mitologia dos versos” (SA, p. 56), aos “modos floridos e rebuscados, engenhosos e gongóricos” (SA, p. 123), coloca-se em evidência o artificialismo e o exagero dessa poesia árcade, cultivada em saraus e academias.

Mas, o leitor atento reconhecerá em algumas construções frásicas outros ecos, mais ou menos distantes. Em certas passagens, o ritmo das frases parece como que contaminado por um certo maneirismo barroco pela profusão de adjetivos: “começaram a rufar poderosos, em frenéticas, rolantes, contínuas, ensurdecedoras, soturnas e infindáveis batidas” (SA, p. 45). Noutros casos, são fragmentos de versos de Camões, suficientemente divulgados para despertarem a atenção de quem lê: “que se queria nos versos para sempre dilatados” (SA, p. 47), ou então “[n]o concílio dos deuses ele estava condenado” (SA, p. 180). Malvina, nos bilhetes dirigidos a Januário, socorre-se de imagens e convenções amorosas típicas do amor cortês: “daquela cativa na sua torre, suspirosa de seu senhor” (SA, p. 82). Esta fórmula de despedida ecoará na citação de um verso de uma cantiga de amigo do rei D. Dinis: “[c]omo tarda meu amigo na guarda” (SA, p. 275). Visto que Gaspar é mazombo ilustrado, culto e educado, nos seus pensamentos cruzam-se reminiscências da mitologia greco-romana, que continuava a ser um dos paradigmas culturais da época: “Condena todas as mulheres; Medeia. Como eram mesmo os versos? Séneca, como podia? Mestre de cristãos e conselheiro de Nero. A virtude e os leões, as partes ensanguentadas. Não queria saber de mulher e elas o perseguiam.” (SA, p. 200).

Na conversa que mantém com o Coronel Bento Pires, pai de Ana, Gaspar diz não ser nenhum Tirésias, o que se torna revelador dos seus conhecimentos da literatura antiga e, ironicamente, das tragédias e mitos de que a intriga do romance é glosa.

Verifica-se, ainda, a presença de estereótipos da dialética cristã no espírito das personagens. As reminiscências dos Evangelhos, para além de integrarem a memória da formação religiosa comum à maioria das pessoas naquela época, atestam igualmente uma memória cultural que vem transitando ao longo dos séculos.

A figura de Malvina, e por extensão a das mulheres em geral, é reiteradamente conotada quer com a serpente bíblica, quer com a própria Eva, ou, em momentos em que se intensifica a sua capacidade para causar mal, com

o próprio demónio. Tanto Januário como Gaspar deixam perpassar essa imagem, noutros passos, é o próprio narrador que o faz: “As mulheres, o ondeado viperino, coleantes, sibilavam.” (SA, p. 200); “As traças, o demónio vestido de gente, na pele de uma mulher.” (SA, p. 317). Malvina, à semelhança de Eva, ou da serpente do Éden original, condena todos os homens à dor, ao sofrimento e ao pecado, contrapondo-se às figuras de Ana Jacinta, mãe de Gaspar, e de Ana, a noiva. No caso destas últimas, o modelo aproxima-se da Virgem que redimiu a humanidade, salvando-a do pecado. Nas passagens acima citadas, funde-se, de certa maneira, a memória dos textos bíblicos com as premissas da Oratória Sacra.

Sobre *Os sinos da agonia* paira a memória do próprio labirinto. A composição do romance, como já se fez notar, aproxima-se de um labirinto no qual o leitor deve orientar-se cuidadosamente. As memórias das personagens deixam antever o labirinto em que estas sentem encontrar-se. Os ecos, reminiscências e fragmentos literários que se encontram cerzidos no enunciado, prefiguram outra forma de labirinto. A Literatura, enquanto corpo universal feito de colagens múltiplas, é, por si só, reflexo desse labirinto que se desenha em cada texto. Por último, vejam-se as anotações de Erasmo Rangel, o mestre imaginário de Autran, sobre este romance e verificar-se-á que, na sua maioria, dizem respeito à construção labiríntica: “Memória e imaginação, labirinto no tempo. Quando se reduz a memória e a imaginação (tempo) a espaço, tem-se o perfeito labirinto.”<sup>97</sup>.

Januário, a determinada altura mostra-se incapaz de compreender com clareza a exata conjugação de circunstâncias que o conduziram àquela situação limite: “Como foi que souberam que ele ia voltar? Quem sabe não era uma carta de engano? Não, Malvina não era capaz daquilo. Ela tinha dito que o perigo passou, e agora a cidade armada.” (SA, p. 28). Estas interrogações que emergem no seu espírito, de certa forma, fazem eco das questões para as quais o leitor procura resposta à medida que avança na leitura. Aplica-se aqui a ideia, sublinhada por Tacca<sup>98</sup>, do romance como um subtil jogo de informação. O leitor é lançado às cegas num mundo que não lhe foi previamente apresentado nem descrito, vê-se apanhado no meio de uma situação que já se encontra próximo do desfecho. Só o mergulho na narrativa e o percurso que o levará do início ao fim poderá levar o leitor à apreensão da totalidade da urdidura romanesca. Porém, se no início se verifica como que um défice do conhecimento do leitor em relação às personagens, no final o seu conhecimento é igual à soma daquilo que cada uma delas sabe. Logo, ao fechar o livro, o leitor sabe mais sobre a intriga do que qualquer uma das

<sup>97</sup> *O meu mestre imaginário, op. cit.*, p. 71.

<sup>98</sup> Cf. Oscar Tacca, *As vozes do romance*, Coimbra, Livraria Almedina, 1983, p. 17.

personagens, porque se encontra na posse daquilo que cada uma delas sabia, atingindo uma visão caleidoscópica dos acontecimentos.

Voltando à imagem dos “bosques da ficção”, preconizada por Umberto Eco, poder-se-ia ver em *Os sinos da agonia* o mesmo desafio que o ensaísta reconheceu em James Joyce, que “queria um leitor capaz de a todo o momento sair dos bosque e pensar em outros bosques na floresta infinita da cultura universal e da intertextualidade.”<sup>99</sup> Portanto, o leitor, entrado neste universo, deve assumir que faz parte de uma tríade que conjuga “o criador, a criação e o re-criador”<sup>100</sup>. A leitura impõe-se, então, como um exercício intelectual dinâmico e essencial à consecução da obra: o criador compõe, o leitor decompõe.

---

<sup>99</sup> Umberto Eco, *Seis passeios nos bosques da ficção*, op. cit., p. 113.

<sup>100</sup> A. Mendilow, op. cit., p. 265.



# Quando o escritor toma partido. Ficção e história em *Bar Don Juan*

Maria da Conceição Santos Silva<sup>1</sup>

*Que lembrança darei ao país que me deu Tudo que lembro e sei, tudo quanto senti?*

Carlos Drummond de Andrade, *Legado*

## 1. Antonio Callado: profissão escritor

Nascido em Niterói (RJ), em 1917, Antonio Carlos Callado começou a escrever em jornais, desde a juventude. E, em toda a sua vida, utilizou a escrita como instrumento de trabalho, quer como jornalista e dramaturgo, quer como contista e romancista. Como redator, trabalhou principalmente no *Correio da manhã*, onde desenvolveu intensa atividade, o que se tornou numa verdadeira realização, como ele próprio afirmou: “Eu me sinto muito mais poderoso, quando me manifesto como jornalista. Um artigo meu, violento, claro e nítido, é muito mais satisfatório do que botar isso na cabeça de um herói meu dentro de um livro.”<sup>2</sup>.

Em plena II Guerra Mundial, tornou-se redator da BBC em Londres, em 1941, enviando simultaneamente correspondência para os jornais em que trabalhara no Rio: *O correio da manhã* e *O globo*. Numa das suas primeiras

---

<sup>1</sup> Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias, Alameda da Universidade, 1600-214, Lisboa, Portugal.

<sup>2</sup> Giovanni Ricciardi, *Escrever: Origem, manutenção, ideologia*, Bari, Lib. Universitaria, 1988, p. 57.

crônicas, “Blecaute e Lua”, falando da situação na cidade de Londres às escuras, escrevia: “É uma fantasmagoria, um claro-escuro alucinante, um poema em pedra e azul. Os arcos majestosos, os palácios, as pontes e as torres brilham espectrais dentro da noite”<sup>3</sup>. Numa outra crônica, “Londres e a notícia da entrada do Brasil na guerra”, referia-se aos sentimentos dos brasileiros que como ele se encontravam num país constantemente atacado pela Luftwaffe, não obstante a oposição da RAF (Real Força Aérea ou ‘Rebentando a Alemanha do Fuhrer’, como ele lhe chamava):

Porque se a simples proximidade, criando uma espécie de comunhão com os acontecimentos, dá a estes uma repercussão mais geral, é certo que a voz dos locutores e o papel dos telegramas nos dão a segurança de que, em toda a parte do mundo, nosso brado de guerra ecoou bem alto e que nossos irmãos levantam nas mãos a bandeira de guerra, desta guerra contra os que pretendiam arrastar a humanidade para alguns séculos atrás.<sup>4</sup>

Permanecendo na Europa até 1947, além de traduções de obras locais, (*Austrália e Agricultura inglesa*), escreveu para uma revista britânica um conto com o título “Prisão azul”<sup>5</sup>, no qual narrava a história de uma traição entre amigos, história cheia de desencanto e, também, plena de conformismo. Também escrevia peças radiofônicas que eram lidas no programa *A voz de Londres*, com a duração de trinta minutos, e editava com esse mesmo nome um pequeno semanário em que reproduzia textos dos correspondentes, a programação do Serviço Brasileiro da BBC e notícias dos brasileiros que trabalhavam na estação. Do mesmo modo, integrava o conselho diretivo da Sociedade Brasileira de Londres, criada em 1941, com o objetivo de divulgar, na Inglaterra, a cultura do Brasil. Em Outubro de 1943, realizou-se uma *Semana do Brasil*, com visitas, festas, conferências, debates e na qual Antonio Callado fez uma palestra sobre os escritores brasileiros contemporâneos.

O contato com a cultura inglesa acabou por despertar em si uma “tremenda fome do Brasil”, como confidenciou numa entrevista a Heloísa Buarque de Holanda. A vontade de conhecimento levou-o a ler sem descanso obras da Literatura Brasileira, a fim de entender melhor o país, principalmente o interior, como ele próprio afirmou:

[No] meu exílio voluntário na Europa, durante a guerra, [...] comecei a achar que conhecia muito mal o país, como o brasileiro em geral, o

<sup>3</sup> Elvia Bezerra, *Meu diário de Lya*, Rio de Janeiro, Topbooks Editora, 2002, p. 46.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 65.

<sup>5</sup> Este conto foi escrito para a revista *New writing and daylight*, da Hogarth Press, que publicava autores estrangeiros ou dos domínios britânicos. Posteriormente, foi incluído na colectânea *O homem cordial & outras histórias*.

escritor brasileiro em particular. A gente vive no eixo Rio – São Paulo, nas cidades do litoral, e foge do interior, do sertão, dos grandes rios, das florestas.

Nosso desinteresse, nosso desamor pelo índio é a humilhante prova de que não devíamos ter herdado um território tão grande – e tão grandioso – para administrar.<sup>6</sup>

Assim, quando regressou ao Brasil, o criador de *Quarup* começou a escrever reportagens, peças de teatro e romances, que falavam de muitos aspetos e regiões do país, quer no passado, quer no presente. Este trabalho teve como base a atividade de jornalista, que lhe permitiu conhecer um Brasil brasileiro, e compor um painel da realidade nacional. Foi o tempo das grandes reportagens sobre o Xingu, o Nordeste, Francisco Julião e as Ligas Camponesas, os Industriais da Seca, Miguel Arraes e o seu governo em Pernambuco e, fora dessa linha, o Vietname em guerra. Estas reportagens deram origem aos livros: *O esqueleto na lagoa verde* (1953), *Os industriais da seca* (1960), *Tempo de arraies* (1964) e *Vietname do norte* (1969).

A leitura de obras literárias por Callado tinha-se iniciado na infância, descobrindo a biblioteca de seu pai, grande admirador de Olavo Bilac. Leu Alfred de Musset, Anatole France e Marcel Proust, descobriu Machado de Assis, José de Alencar, Euclides da Cunha e Castro Alves, colega de seu avô materno na Faculdade de Direito do Recife. Este avô narrou-lhe – e redigiu – histórias sobre os índios, o que certamente o levou, mais tarde, a debruçar-se sobre este assunto. Em 1954, publicou o seu primeiro romance, *Assunção de Salviano*, seguido de *A madona de cedro*, em 1957. Já em 1954, publicara a peça de teatro *A cidade assassinada*, escrita para comemorar o IV Centenário da Cidade de São Paulo.

A influência inglesa exerceu-se, numa primeira fase, principalmente no teatro, como ele próprio afirmou:

Sem dúvida a Inglaterra me fez compreender a importância e o fascínio do teatro. Até exatamente a década de 40, o teatro brasileiro era anêmico, apagado. O surto de modernização do nosso teatro data de *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues, em 1943, e progrediu fantasticamente desde então. Para quem, como eu, saiu do Brasil em 1941 para assistir ao teatro de Laurence Olivier, John Gielgud, Edith Evans, Ralph Richardson, Pamela Brown, a revelação era total. Na Inglaterra o teatro é tão antigo e tão importante quanto o Parlamento. E mais divertido.<sup>7</sup>

<sup>6</sup> Antonio Callado, *O homem cordial*, 2.<sup>a</sup> ed. São Paulo, Editora Ática, 2002, p. 5.

<sup>7</sup> *Idem*, *O colar de coral*, 2.<sup>a</sup> ed., Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2004, pp. 202-203.

E, no regresso ao Brasil, para confirmar sua identidade, como ele próprio afirmou<sup>8</sup>, Callado iniciou intenso trabalho como dramaturgo em que o negro desempenhava o principal papel. Entre as peças, destacam-se *Pedro Mico*, primeiro texto teatral a utilizar a favela como cenário, *O tesouro de Chica da Silva*, em que são abordadas questões sobre o racismo e a corrupção no Brasil colonial e outras obras que fazem parte do chamado “teatro negro”, reunidas na coletânea *A revolta da cachaça*. Para Antonio Callado, “o teatro foi realmente uma coisa temporária”, embora feita com gosto, mas que nunca o fez “sentir-se] tão à vontade quanto no romance”<sup>9</sup>. E foi através deste que Callado atingiu maior projeção na Literatura Brasileira. Com efeito, e de acordo com Michail Bakhtine,

O romance tornou-se o herói principal deste drama que representa a evolução literária da época moderna, precisamente porque, melhor que ninguém, ele exprime as tendências da edificação do mundo novo; ele é, com efeito, o único género que este mundo novo engendrou e que participa dele inteiramente. O romance antecipou e antecipa ainda hoje a evolução futura de toda a literatura.<sup>10</sup>

As diversas deslocações pelo interior do Brasil permitiram a Callado fazer uma nova leitura de certos temas habituais na literatura brasileira e analisá-los sob novos pontos de vista, refletindo sobre a realidade nacional. Ao captar a essência da alma brasileira, o escritor pôde então contribuir para a cultura do seu país. O Brasil é, portanto, o tema central de toda a sua obra, interessando-se pelas condições do indígena e do negro bem como as de todos os excluídos e oprimidos, embora considerasse o índio como o problema moral por excelência do Brasil.

Em termos estéticos, Antonio Callado insere-se na produção que continua, se bem que já à distância, o Modernismo, tornado conhecido a partir da Semana de Arte Moderna, realizada em São Paulo, em 1922. Tendo começado a produção literária na década de 50, Callado está temporalmente mais próximo da geração saída da II Guerra Mundial, que em grande parte manteve o compromisso com a sociedade, mas com uma atitude mais crítica do que inventiva.

Muitos escritores voltaram a preocupar-se com os temas sociais e políticos, mercê da supressão da liberdade sob a Ditadura Militar. A contestação

<sup>8</sup> *Idem*, *Censura e outros problemas dos escritores latino-americanos*, Rio de Janeiro, Editora José Olympio Ltda, 2006, p. 62.

<sup>9</sup> *Apud* Zuenir Ventura, *3 Antônio e 1 Jobim: Histórias de uma geração*, Rio de Janeiro, Dumara' Distribuidora de Publicações Ltda, 1993, p. 79.

<sup>10</sup> Regina Zilbermann, *Do mito ao romance: Tipologia da ficção brasileira contemporânea*, Porto Alegre, Universidade de Caxias do Sul/Escola Superior de Teologia São Lourenço de Brindes, 1977, p. 189.

ao regime direcionou-os, cada vez mais, para a escrita comprometida. Assim, como explica Fernando Cristóvão: “a década de 60 foi, sobretudo, a da sementeira das ideias revolucionárias, a de 70 foi a da sua concretização na violência e respetiva repressão”.<sup>11</sup> Ainda segundo Malcolm Silverman,

Desde a ditadura de Vargas, o romance jamais servira tanto de veículo para disseminar a realidade nua e cruel na qual estava imerso o país, e onde buscava sua inspiração. [...] ele apresentava o outro Brasil, através de duro realismo, autobiografia semificcionalizada, tratamento cômico dos costumes urbanos, introspecção constrangida, épicos desmitificados, paródia, alegoria, sátira flagrante e surrealismo.<sup>12</sup>

A queda do Presidente Goulart fez com que a literatura refletisse sobre o modo como funciona o *poder* em países cujos governantes optam pelo capitalismo selvagem como norma para o progresso da nação e o bem-estar dos cidadãos. A análise da maneira como funciona e atua o poder abriu o campo para uma crítica radical de toda e qualquer forma de autoritarismo, nomeadamente daquele que, na América Latina, tem sido prática das forças militares quando ocupam os mais altos órgãos de decisão, em teses camufladas sob a forma de segurança nacional. Estilisticamente, a literatura pós-64 pôde retomar uma lição do passado, ajustando-se a princípios estéticos fundamentados pelo Realismo dos anos 30. Por outro lado, teve de se aproximar da literatura hispano-americana que lhe é contemporânea, abrindo mão do naturalismo na representação, em virtude dos graves problemas da censura. Com esta aproximação, alguns textos literários brasileiros adotaram uma escrita metafórica ou fantástica, até então praticamente inédita no Brasil.

Nas décadas de 60 e 70, a literatura seguiu uma linha “experimental e renovadora”, refletindo a nova postura estética e a “amargura política”, como afirma Antonio Candido. Com efeito, as obras destes anos não transmitem mais o antigo otimismo social, encontrado em toda a literatura política dos períodos anteriores, expresso em tons grandiloquentes e exercícios de alta retórica. Mas passam a obedecer com uma certa facilidade à ilusão referencial e autobiográfica. Escritas no calor da hora, sob uma ditadura que, dia após dia, vai endurecendo, guardam com a realidade que pretendem representar uma afinidade imediatista que se forma quer pelos moldes da semelhança e da inspiração, próprias do realismo fotográfico e documental, quer pelo meio camuflado da representação alegórica. Durante estas décadas em que im-

<sup>11</sup> Fernando Cristóvão, *O romance político brasileiro contemporâneo*, Coimbra, Almedina, 2003, p. 11.

<sup>12</sup> Malcolm Silvermann, *Protesto e o novo romance brasileiro*, 2.<sup>a</sup> ed., Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2000, p. 33.

perou a censura, não existem, segundo Antonio Candido<sup>13</sup>, parâmetros pré-definidos, nem há mais a preocupação com a simetria e a harmonia do texto, porque o que interessa é a inovação, a assimilação de novos recursos. Por isso, nos anos 70, há uma autêntica pluralidade de ideias, um desdobramento dos géneros de romance e contos, com uma linguagem nova, verdadeira. A “nova narrativa” passa a incorporar características jornalísticas, de propaganda, da televisão e das vanguardas poéticas, como o Concretismo.

Debaixo de um severo sistema de censura e ávido de informação que os meios de comunicação se viam impedidos de transmitir, o público leitor recebe com agrado estas obras que adquirem um rápido sucesso. Do mesmo modo, o mercado editorial vai satisfazer e mesmo alimentar esta procura, criando um horizonte de expectativas em que se sucediam, num ritmo veloz, entre outras, as publicações de Fernando Gabeira, José Louzeiro, Alfredo Sirkis e Antonio Callado.

Mesmo perante a repressão política e a censura, estes escritores não escondiam o interesse em denunciar, no plano literário, as torturas e as perseguições que marcaram o período da Ditadura, sobretudo no Brasil pós-64, no qual a estética e a política andaram de mãos dadas como instrumento de combate, de denúncia da opressão, da censura e do autoritarismo instituídos pelos generais. O grupo de escritores que melhor representam esta fase foi denominado por Antonio Candido de “geração da repressão” e por Lígia Chiappini de “geração de representação”, visto que os seus escritos “assumem a tarefa de dar conta dos factos que a imprensa censurada não pode narrar e que só a Literatura parecia poder salvar do esquecimento”<sup>14</sup>. Era uma literatura “comprometida”, a que se aplica a análise de Benoit Denis:

Tratando-se de literatos e de literatura, percebe-se imediatamente que o que está em causa no engajamento é fundamentalmente as relações entre o literário e o social, quer dizer, a função que a sociedade atribui à literatura e o papel que esta última admite aí representar. No sentido estrito, o *escritor engajado* é aquele que assumiu, explicitamente, uma série de compromissos com relação à coletividade, que ligou-se de alguma forma a ela por uma promessa e que joga nessa partida a sua credibilidade e a sua reputação.<sup>15</sup>

<sup>13</sup> Apud Antonio Candido, “A nova narrativa”, in *A educação pela noite*, Rio de Janeiro, Ouro sobre Azul, 2006, pp. 241-260.

<sup>14</sup> Lígia Chiappini, “Ficção, cidade e violência no Brasil Pós-64: Aspectos da história recente narrada pela ficção”, in J. Leenhardt e S. J. Pesavento (org.), *Discurso histórico e narrativa literária*, Campinas, Ed. da UNICAMP, 1998, p. 203.

<sup>15</sup> Benoit Denis, *Literatura e engajamento: De Pascal a Sartre*, Bauru (SP), EDUSC, 2002, p. 31.

O conceito de literatura engajada aparece já em Jean-Paul Sartre para quem esta seria a única literatura possível e útil. No seu ensaio<sup>16</sup>, Sartre faz uma reflexão teórica e contundente sobre o papel do escritor, o que deve escrever e a razão por que o faz. Considerando que não existe compromisso na música, na pintura e até mesmo na poesia, é em nome da própria opção de escrever que se dá o engajamento do escritor. Como a obra só está completa com a leitura, o autor escreve para se dirigir à liberdade do leitor, solicitando-lhe que a faça existir. Uma vez que o escritor livre se dirige a outros seres livres, não tendo outro objetivo que não seja a Liberdade, a *parestra* é "solidária com o único regime em que a prosa conserva um sentido: democracia".

Para ele, o tempo em que alguns se dedicavam ao saber desinteressado já não fazia parte do mundo contemporâneo, porque na sociedade burguesa tudo tem um sentido de utilidade. Comprometer-se era para ele assumir uma posição no mundo, tomar partido e assumir os riscos inerentes a essa atitude. Determinadas situações históricas não permitiam a neutralidade política, como também afirmava Sophia de Melo Breyner:

O artista não é, e nunca foi, um homem isolado que vive no alto duma torre de marfim. O artista, mesmo aquele que mais se coloca à margem da convivência, influenciará necessariamente, através da sua obra, a vida e o destino dos outros. Mesmo que o artista escolha o isolamento como melhor condição de trabalho e criação, pelo simples facto de fazer uma obra de rigor, de verdade e de consciência, ele irá contribuir para a formação duma consciência comum. Mesmo que fale sómente de pedras ou de brisas a obra do artista vem sempre dizer-nos isto: Que não somos apenas animais acossados na luta pela sobrevivência, mas que somos, por direito natural, herdeiros da liberdade e da dignidade do ser.<sup>17</sup>

Assim, o compromisso subentendia a escolha de um dos lados em disputa. Segundo Sartre, quando o escritor se empenha, está defendendo a sua própria arte, ameaçada sempre que a democracia corre perigo:

E não basta defendê-la com a pena. Chega o dia em que a pena é obrigada a parar, então é preciso que o escritor pegue em armas. [...] Escrever é uma certa maneira de desejar a liberdade; depois de ter começado, de bom grado ou à força, estará engajado".<sup>18</sup>

<sup>16</sup> Jean-Paul Sartre, "O que é a literatura?", in *Situações X: Política e autobiografia*, Lisboa, Edições António Ramos, 1977.

<sup>17</sup> Sophia de Mello Breyner Andersen, *Grades*, Cadernos de Poesia n.º 15, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1970, pp. 50-51.

<sup>18</sup> Jean-Paul Sartre, *op. cit.*, p. 82.

Em consequência, o escritor engajado vê na sua obra um instrumento para mudar o mundo. Mas, toda a literatura é comprometida, dado que não há ficção inocente. Devemos, sim, afirmar que é uma literatura na qual a ideologia do autor não está ausente. Ser engajado não significa sair à rua com uma bandeira ou um panfleto, mas ter uma presença na vida, na sociedade. Assim fez Antonio Callado escrevendo sobre acontecimentos por si vividos e sentidos profundamente, comprometendo-se com o “povo brasileiro” e com a “nação Brasil”. A obra de Callado, *Bar Don Juan [BDJ]*, é um romance extremamente representativo da época em que foi escrito, dado que comenta e denuncia um momento histórico marcado pela repressão e pela violência, e que coloca diversas questões, entre as quais a referente às relações entre Literatura e História.

Este assunto vem sendo há muito debatido, tanto por críticos literários como por historiadores, visto que história e ficção falam do mesmo objeto e a fronteira entre elas é, muitas vezes, difícil de ser traçada, principalmente nos tempos tão conturbados do século XX, em que se tornava necessário encontrar novas formas de acesso para compreender a realidade. Com efeito, Literatura e História confundem-se a vários níveis. Ambas correspondem a narrativas explicativas do real que se renovam no tempo e no espaço, mas dotadas de um traço de permanência ancestral. Na realidade, os homens expressaram sempre pela linguagem o mundo do visto e do não-visto, sob diversas formas: a oralidade, a escrita, a imagem, a música. Mas, se a literatura e a história são representações, como narrativas, que se referem à vida e a explicam, qual é a diferença entre elas? Ambas têm um narrador a quem cumpre executar diversas tarefas, tais como reunir dados, selecioná-los, estabelecer conexões e cruzamentos entre eles, elaborar o enredo, apresentar soluções para a intriga montada. Se bem que o historiador, diferentemente do escritor de ficção, não crie personagens nem factos (no máximo, “descobre-os”, fazendo com que eles saiam da invisibilidade), na reconstituição do tempo histórico, ele elabora versões, uma vez que é impossível repetir a experiência do vivido. Nestas versões, admissíveis, aproximadas, daquilo que se teria passado um dia, o historiador atinge a verosimilhança, que não é a verdade, mas algo que com ela se aparenta, o que poderia ter sido e que é tomado como tal. Portanto, o facto histórico é também criação do historiador com base em documentos “reais” que falam daquilo que teria acontecido. Para construir a sua representação sobre o passado, partindo das fontes, o historiador utiliza estratégias semelhantes às dos ficcionistas, como escolhas, seleções, decifração de enredo, uso e escolha de palavras e conceitos. Mas então a narrativa histórica será uma espécie de ficção? De acordo com o *Novo aurélio século XXI*, existe uma explicação que afasta a História da fic-



ção. Assim, a ficção (do latim *fictione*) é o ato ou efeito de fingir, simular, e também é coisa imaginária, fantasia, invenção, criação<sup>19</sup>. Ora, a História é diferente: é a narração cuidadosa e organizada dos factos acontecidos; por consequência, não é fingimento ou fantasia.

No século XVI, a ficção era concebida tendo como ponto de partida a palavra  *fingere*, ou seja, uma criação a partir do que existe, uma produção que se dá a partir de algo que deixou indícios. Segundo o historiador Carlo Ginzburg, a palavra *fictio* está ligada a *figulus*, isto é, oleiro, aquele que cria a partir de algo, que seriam as fontes. Citando Isidoro de Sevilha, Ginzburg diz que falso era o não-verdadeiro, e *fictio* [*fictum*] era o verosímil. Segundo o historiador Paul Veyne, a História “não mudou desde que os sucessores de Aristóteles a levantaram há dois mil e duzentos anos: os historiadores narram acontecimentos verdadeiros que têm o homem como ator; a história é um romance verdadeiro. Resposta que, à primeira vista, nada significa.”<sup>20</sup>.

Ele reafirma assim a propensão da História para a narrativa e para a literatura, sugerindo que o historiador no seu ofício agiria como o literato, imaginando subjetivamente o enredo da sua obra. Ainda segundo Veyne, o historiador deve apropriar-se da noção da intriga, elaborada pela ficção, a qual lhe dará uma compreensão aberta do real, porque é o narrador, através dessa mesma intriga, que faz emergir do esquecimento a matéria desordenada de acontecimentos do real, atribuindo sentido aos factos. Deste modo, ao escolher os factos que merecerão destaque na construção dos seus enredos, o historiador inventa à sua maneira<sup>21</sup>.

Se esta visão literária da narrativa histórica pode ser interpretada como uma veleidade do historiador, ouçamos o que diz José Saramago:

Parece legítimo dizer que a História se apresenta como parente próximo da ficção, dado que, ao rarefazer o referencial, procede a omissões, portanto a modificações, estabelecendo assim com os acontecimentos relações que são novas na medida em que incompletas se estabeleceram. E é interessante verificar que certas escolas históricas recentes sentiram como que uma espécie de inquietação sobre a legitimidade da História tal qual vinha sendo feita, introduzindo nela, como forma de esconjuro, se me é permitida a palavra, não apenas alguns processos expressivos da ficção, mas da própria poesia. Lendo esses historiadores, temos a impressão de estar perante um romancista da História, não no incorreto

<sup>19</sup> Cf. Aurélio Buarque de Holanda Ferreira, *Novo aurélio século XXI*, 3.<sup>a</sup> ed., Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1999, p. 899.

<sup>20</sup> Paul Veyne, *Como se escreve a História*, Lisboa, Edições 70, 1987, p. 10

<sup>21</sup> *Ibidem*, pp. 37-45.

sentido duma História romanceada, mas como o resultado duma insatisfação tão profunda que, para resolver-se, tivesse de abrir-se à imaginação.<sup>22</sup>

Daí se pode concluir que na literatura podem encontrar-se vários mundos imaginários, mas existe apenas um mundo histórico, de que o historiador retira suas conclusões, com o auxílio das evidências oferecidas pelas fontes. Estas fontes dependem do uso que o escritor ou o historiador faça delas. A intenção do escritor será sempre a de construir um universo de ficção; ao historiador caberá a tarefa de mostrar o como e o porquê dos acontecimentos. O ideal na relação entre narrativas literária e histórica não é que uma se curve perante a outra, mas que ambas cooperem, questionando-se e iluminando-se reciprocamente. Para isso, devemos lembrar-nos do que um dia afirmou Fernand Braudel: “O homem não pode viver sem o maravilhoso, não pode deixar de criar fábulas, não pode deixar de justificar a sua presença na Terra.”<sup>23</sup>

Como romancista, Callado foi influenciado pelo romance inglês (Graham Greene, sobretudo) e pelo *nouveau roman* e, segundo alguns críticos, revela fases bem marcantes na sua trajetória de escritor. A primeira ficou marcada por dois romances *Assunção de Salviano* e *A madona de cedro*. Neles se mostra o fanatismo religioso, típico da sociedade brasileira, e o estilo do autor segue a tradição do policial inglês, à boa maneira de Greene. Em *Assunção de Salviano*, Callado exhibe uma fluência narrativa e um *savoir faire* idiomático, mas em *A madona de cedro* a sua maneira de contar é mais espontânea, mantendo-se contudo o aproveitamento da técnica do género policial.

A segunda fase é representada por *Quarup*<sup>24</sup>, que surpreendeu os meios literários pela vastidão do seu conteúdo. Neste romance, o autor denuncia o estado das coisas vigentes no período de 1950 a 1964, sem excluir épocas anteriores da História do Brasil. A sua escrita e publicação ocorreram também num período bem marcante do país, mergulhado num regime autoritário e no confronto de vastos setores da sociedade civil com a Ditadura. Na carreira do escritor, este livro foi considerado pelos críticos um divisor de águas, sendo definido como ensaio, reportagem, documentário e romance. Fernando Cristóvão, que o considera notável e um dos romances brasileiros mais importantes do século XX, entende que

<sup>22</sup> José Saramago, “História e ficção”, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, n.º 400, Lisboa, 1990, pp. 17-20.

<sup>23</sup> Cf. Paulo Miceli, “Sobre História, Braudel e os Vaga-lumes. A Escola dos *Annales* e o Brasil (ou vice-versa)”, in Marcos Cezar de Freitas (org.), *Historiografia brasileira em perspectiva*, 6.ª ed., São Paulo, Contexto, 2005.

<sup>24</sup> Ruy Guerra fez, em 1988, um filme inspirado neste romance. Com cenas passadas no Parque Indígena do Xingu, criado pelo Presidente Jânio Quadros, o filme foi acompanhado de perto por Antonio Callado.

tanto se afirma pelo tom épico da confrontação como por uma estrutura onde ocupam lugar relevante os registos líricos e dramáticos. Nela [obra] se cruzam perspectivas semelhantes às do romance de Graham Green, Morris West ou Mauriac e do chamado “romance católico” tão prestigiado nos anos de 30 a 50, em que as personagens transformam em problemas de consciência questões sociais e morais.<sup>25</sup>

Quer este livro, quer os que se lhe seguiram, são claramente políticos, mas ultrapassam em muito esta noção, dado que são romances de ideias que procuram descobrir, apresentar e reavaliar a identidade do Brasil.

A terceira fase iniciou-se na época mais sombria da ditadura militar, os chamados “anos de chumbo”, ou seja, após a publicação do Ato Institucional n.º 5 (AI-5) de dezembro de 1968, em que foi desencadeado o “terror”, com a instituição de uma rígida censura e a adoção de uma política de repressão, impeditiva da pluralidade dos rumos característicos do início da década de 60. Neste período, dá-se a fase de maturidade da obra de Antonio Callado, que se desdobrou em duas vertentes: os romances dedicados ao tema do índio e aqueles em que faz a crítica mais geral da sociedade brasileira. No primeiro caso, podemos citar dois romances, escritos na década de 80. A *expedição Montaigne*, que narra a viagem até o Xingu do jornalista Vicentino Beirão, em companhia do índio Ipavu, com o objetivo de sublevar os indígenas contra os brancos, de forma a fazer com que a História voltasse ao tempo anterior à chegada de Pedro Álvares Cabral ao Brasil. Por seu lado, o índio Ipavu somente pretende encontrar o gavião-real que estava guardado na sua aldeia natal e retornar à cidade dos brancos. O final trágico do romance deixa a mensagem de Callado: para se ter êxito, o processo de libertação de um grupo marginalizado deve partir do próprio grupo. O segundo romance é *Concerto carioca*, cuja ação se desenrola em parte no Jardim Botânico do Rio de Janeiro. Nele se desenvolve um conflito que levará à morte de Jaci, jovem indígena que vive na Casa dos Expostos, morte esta provocada por um funcionário do Serviço de Protecção aos Índios que o devia defender.

Quanto aos romances de crítica social, deve notar-se que *Bar Don Juan*, *Reflexos do baile* e *Sempre viva* são obras de natureza política que descrevem o Brasil pós-64, no espaço da “esquerda festiva” e da guerrilha. Devido ao clima tenso de medo e repressão, a literatura dos anos 70/80 foi para o escritor brasileiro (e em particular para Antonio Callado) um espaço de resistência e de combate, no qual se narrava com brutalidade cenas e situações que se escondiam na televisão e noutros meios de comunicação social, sob pressão dos governos militares.

<sup>25</sup> Fernando Cristóvão, *op. cit.*, pp. 17-18.

Seu último romance – *Memórias de Aldenham House* – constitui um mergulho no cenário político dos anos 40 e acentua o desânimo do escritor face ao Brasil “que não deu certo”. O seu tema obsessivo foi portanto o Brasil, mas um determinado Brasil, como afirma Eduardo Portela, no prefácio a uma das suas obras:

A sua lente e a sua luta pela justiça social, pela democratização da terra, pela demarcação, mais do que territorial, do lugar do índio, pela educação dos meninos de rua, enfim, pela inclusão, tornaram-se questões candentes e improrrogáveis. Ele sabia, e este saber doía, que o problema brasileiro era antes o da inclusão dos jamais incluídos, do que o da exclusão propriamente dita.<sup>26</sup>

Semelhante opinião tem Lúcia Chiappini, para quem a obra de Callado possui parecenças com o projeto de José de Alencar, pela tentativa de averiguar, através da ficção, o reverso da história do Brasil. Tal como o escritor romântico, o nosso ficcionista trabalha a matéria, os tipos e a paisagem nacionais, aproveitando modelos narrativos europeus, neste caso franco-ingleses; além disso, incorpora também muito da própria tradição do romance brasileiro a partir de Alencar, passando pelo nosso realismo, sem permanecer imune à fina ironia machadiana, para assumir junto ao desejo de inovar e experimentar do primeiro modernismo, o despojamento da prosa que levou a cabo o romance da década de 1930<sup>27</sup>.

E, na verdade, a obra de Antonio Callado recria solidamente a paisagem brasileira, em seus múltiplos ambientes, entre os quais a cidade do Rio de Janeiro (*Quarup*, *Bar Don Juan*, *Reflexos do baile*, *Concerto carioca*) e as pequenas cidades do interior: Congonhas do Campo (*A madona de cedro*) ou Corumbá (*Bar Don Juan*), o sertão baiano (*Assunção de Salviano*), a floresta habitada por uma tribo indígena (*Quarup*, *A expedição Montaigne*). Acreditando que, “mais que nunca é [era] preciso cantar” [resistir/escrever], como disseram Carlos Lyra e Vinícius de Moraes na letra da canção *Marcha da quarta-feira de cinzas*, Callado entendia que mesmo o cidadão comum não tinha o direito de ignorar o que se passava em seu redor e não havia desculpas para que o escritor se eximisse do papel de representante da sociedade civil. É o que se pode deduzir do que disse a Lúcia Chiappini:

Acho que o escritor deve fazer exatamente aquilo que ele deseja fazer.  
Se a ideia é fazer poesias herméticas, teatro do gênero Ionesco, acho

<sup>26</sup> Antonio Callado, *Crônicas de fim do milênio*, Rio de Janeiro, Livraria Francisco Alves Editora, 1997, p. 12.

<sup>27</sup> Lúcia Chiappini Leite, Antonio Callado: “Literatura e História”, in *Historia y cultura en la conciencia brasileña*, Mexico, Fondo de Cultura Económica, 1993, pp. 156-157.

perfeito. Muito pior é ele querer se fazer de outro tipo de escritor, que ele não é. Agora eu acho que um intelectual, sobretudo num país como o Brasil, não tem o direito de se eximir como pessoa, e como intelectual, de opinar sobre a situação do país.<sup>28</sup>

E, numa outra ocasião, em 1969, afirmou a uma jornalista portuguesa: “A literatura, quanto a mim, é ‘engajamento’, participação, se quiser. Sempre.”<sup>29</sup>. A concepção de literatura engajada estava de acordo com o modo de estar na vida de Antonio Callado<sup>30</sup>, e foi isso que ele fez e criou, seguindo a principal herança do Modernismo de 1922: a preocupação e a capacidade adquiridas, com e pela Literatura, para refletir e escrever sobre o momento presente.

## 2. A grande noite da alma brasileira

*Hoje você é quem manda  
falou, tá falado não tem discussão.*

Chico Buarque, *Apesar de você*

No Brasil, a IV República (1964–1985) iniciou-se com um golpe de Estado, que começou no dia 30 de março de 1964<sup>31</sup>, com a deslocação do general Carlos Guedes de Belo Horizonte para Brasília. Prosseguiu na madrugada de 31, com o general Olímpio Mourão Filho a levar as suas tropas, sitas

<sup>28</sup> *Idem*, “Quando a pátria viaja”, in *O nacional e o popular na cultura brasileira*, coord. Núcleo de Estudos e Pesquisas da Funarte (Carlos Zilio, João Luiz Lafetá e Lígia Moraes Leite), São Paulo, Brasiliense, 1982, p. 152.

<sup>29</sup> Entrevista a Maria Antonia Palla, *Diário Popular*, Lisboa, 22 de maio de 1969.

<sup>30</sup> Callado foi preso pelo regime militar por três vezes: a primeira, em 1965, quando se manifestou frente ao Hotel Glória com outros intelectuais, ficando detido cerca de dez dias. A segunda prisão ocorreu em 1968, após o encerramento do Congresso Nacional, recebendo ordem de detenção na sua própria casa. Esta prisão mereceu uma nota saída no Diário de Lisboa, de 18 de Janeiro de 1969 e foi objeto de um relatório da polícia política brasileira. A terceira prisão aconteceu em pleno aeroporto do Galeão, quando regressava de Cuba, onde participara como membro de um júri, a convite da Casa de Las Américas. Nesta ocasião, esteve preso de 15 de janeiro a 15 de fevereiro de 1978.

<sup>31</sup> Embora a oposição indique que o golpe militar ocorreu no dia 1 de abril, as Forças Armadas, apercebendo-se do significado deste dia, resolveram datá-lo de 31 de março, o que é corroborado pelo historiador Boris Fausto, na sua *História do Brasil*, São Paulo, EDUSP, 1995. Também Élio Gaspari, que teve acesso a variados documentos, muitos dos quais pertencentes aos Altos Comandos Militares, lhe faz referência em *A ditadura envergonhada*, São Paulo, Companhia das Letras, 2002.

em Juiz de Fora para o Rio de Janeiro e culminou no dia 4 de abril, com a partida para o exílio, no Uruguai, do Presidente João Goulart. Mas, já a 2 de abril, os deputados declaravam vaga a Presidência da República, embora Goulart, estando ainda em território brasileiro, não tenha renunciado ao seu cargo, nem solicitado suspensão do mesmo<sup>32</sup>. Os militares revoltosos que contavam com o apoio da Igreja Católica e dos governadores de Minas Gerais, de São Paulo e da Guanabara assumiram o controlo político do país. Porém, a “revolução” como alguns ainda hoje lhe chamam foi, segundo o parecer abalizado de Lincoln Penna, um golpe de Estado e de Direito:

urrido no âmago das classes dominantes, cujas contradições se reproduziram no decurso de uma década e que conseguiu congregiar parcelas influentes da sociedade civil, tais como os militares, a Igreja, as classes médias, grandes proprietários rurais e amplos setores do empresariado. Esses contingentes empunharam bandeiras cujo significado era vago quanto aos propósitos que pretendiam, mas que traduziam uma clara oposição às reformas de base [de João Goulart].<sup>33</sup>

Opinião semelhante sobre a intervenção militar expressa Carlos Heitor Cony numa crónica publicada naqueles dias conturbados:

Uma revolução [...] de caranguejos. Revolução que anda para trás. Que ignora a época, a marcha da história, e tenta regredir ao governo Dutra, ou mais longe ainda, aos tempos da Velha República, quando a probidade dos velhacos era o esconderijo da incompetência e do servilismo.<sup>34</sup>

De acordo com o manifesto de 30 de março do General Castelo Branco, chefe do Estado Maior do Exército, os militares tinham dois objetivos, quando depuseram João Goulart: frustrar o plano comunista de conquista do poder e defender as instituições militares; e restabelecer a ordem de modo a que se pudessem executar reformas legais<sup>35</sup>. No plano económico, o *slogan* “exportar é a solução” traduzia claramente o rumo almejado para o capitalismo brasileiro. O golpe militar encontrou as suas explicações no facto de a elite

<sup>32</sup> João Goulart, que estava no Rio de Janeiro, aquando do golpe, foi imediatamente para Brasília, onde verificou não ter condições para resistir. Partiu, em seguida, para Porto Alegre, porque pensava poder contar com o apoio do seu cunhado, Leonel Brizola, Governador do Estado do Rio Grande do Sul (março de 1959 a março de 1963) e do III Exército, comandado pelo General Lazário Telles. Embora o General tenha mantido a sua fidelidade ao Presidente, o apoio do III Exército não lhe foi dado, pelo que João Goulart teve de partir para o exílio no Uruguai.

<sup>33</sup> Lincoln Penna, *República brasileira*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1999, p. 265.

<sup>34</sup> Carlos Heitor Cony, *O ato e o fato: O som e a fúria das crónicas contra o Golpe de 1964*, Rio de Janeiro, Objetiva, 2004, p. 28.

<sup>35</sup> Thomas Skidmore, *Brasil: de Castelo a Tancredo*, 8.<sup>a</sup> ed., São Paulo, Editora Paz e Terra, 2004, p. 45.

nacional, da Igreja e da classe média temerem o rápido avanço do chamado “perigo vermelho”, dado que segundo o pensamento conservador da época o Brasil andava perdido em greves, desordem, corrupção e inflação. Por isso, devia fazer-se algo urgente para restabelecer a “ordem democrática”<sup>36</sup>.

Nas Forças Armadas, tidas por muitos dos seus membros como árbitro final de todas as contendas, encontrava-se profundamente entranhado o movimento anticomunista. Pensava-se não só que o inimigo devia ser extirpado a todo o custo, mas também que os governos populistas tinham sido uma porta de entrada para a desordem e subversão, permitindo a adoção de ideologias nocivas ao país. Segundo tal pensamento, o Presidente João Goulart era um populista de esquerda e um corrupto. Por sua vez, os Estados Unidos da América, não querendo que se contaminasse a política dos países latino-americanos por movimentos igualitários, apoiaram e financiaram a eclosão de uma série de golpes militares na região (Argentina, Bolívia, Chile, Paraguai, Peru, Uruguai). No Brasil, os militares iam-se preparando na Escola Superior de Guerra, criada no Rio de Janeiro, em 1949, onde elaboraram uma doutrina de segurança nacional e, em conjunto com técnicos civis, faziam estudos sobre os principais problemas do país. Além disso, haviam-se aproximado, através do Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais (IPES), dos homens de negócios que consideravam como missão fundamental a luta contra o comunismo e a preservação da sociedade capitalista. Muitos dos seus membros integraram o governo de Castelo Branco que pôs em prática algumas dessas ideias. A fim de conferir legitimidade ao novo poder e colocar na Presidência da República uma pessoa com certa credibilidade<sup>37</sup>, uma vez que a ocupação do cargo pelo Presidente da Câmara Federal, Ranieri Mazzilli, fora uma solução apenas provisória, apontou-se o nome do General Castelo Branco que eleito pelo Congresso Nacional tomou posse no dia 15 de abril de 1964. Para Vice-Presidente foi escolhido o civil José Maria Alkmin, membro do PSD, amigo e apoiante do ex-Presidente Juscelino Kubitchek, que aceitou participar neste

<sup>36</sup> Na Presidência de João Goulart, o Brasil começou a viver uma nova experiência política, a que as Autoridades não conseguiram opor-se. Greves sucessivas, comícios, editoriais audazes dos jornais progressistas, pronunciamentos de militares de baixa patente que contestavam a hierarquia militar, foram-se multiplicando, como se obedecessem a uma regência firme, visando a perturbação da estrutura democrática.

<sup>37</sup> No grupo militar, havia duas facções: a “linha dura”, que pretendia uma ação mais firme e duradoura que permitisse aniquilar definitivamente as “chamadas forças desestabilizadoras” e o “grupo da Sorbonne”, constituído por oficiais que preconizavam uma breve intervenção militar que garantisse a ordem e, depois, entregasse o poder à sociedade civil. Este grupo estava estreitamente ligado à Escola Superior de Guerra. Os quatro primeiros governantes eram adeptos de uma destas linhas: Castelo Branco e Ernesto Geisel pertenciam ao grupo da Sorbonne; Costa e Silva e Emílio Garratazu Médici à linha dura.

processo “pensando estar a assegurar o seu futuro político”<sup>38</sup>. Reunindo o consenso das Forças Armadas, Castelo Branco começou por impor medidas necessárias à governabilidade do país, fazendo com que o Congresso perdesse progressivamente as suas funções até todo o poder emanar do Executivo e ficando o Legislativo e o Judiciário como simples peças figurativas.

O regime imposto pelos militares durou duas décadas (1964 a 1985), durante as quais centenas de brasileiros, bem como estrangeiros ali refugiados das demais ditaduras latino-americanas e portuguesa, conheceram a opressão, a perseguição política, as prisões e/ou o exílio. A Ditadura foi aos poucos endurecendo e cancelando a validade da Constituição, tendo criado através de Atos Institucionais um Estado de exceção e anti-democrático. A 9 de abril de 1964, foi publicado o Ato Institucional n.º 1 (AI-1), que desencadeou um processo de “caça às bruxas”, com prisões, intimidações de toda a ordem e suspensão por dez anos dos direitos políticos de muitos dos que poderiam ser contrários ao regime, como João Goulart, Jânio Quadros, Luis Carlos Prestes, Miguel Arraes, Leonel Brizola, Celso Furtado, Josué de Castro, Darcy Ribeiro, Paulo Freire e Francisco Julião e diversos líderes sindicais, oficiais de alta patente das Forças Armadas, além de sargentos, cabos, etc. Improvisaram-se locais de detenção (Estádio do Maracanã), embarcações da Marinha, além dos quartéis e da Polícia Militar. As associações civis foram reprimidas e fechadas, as greves dos trabalhadores e estudantes foram proibidas e os sindicatos sofreram intervenção federal. Foi a chamada “Operação Limpeza” e a repressão fomentada por uma parte dos oficiais das Forças Armadas, a chamada “linha dura”, que pretendia o poder absoluto e terminar de vez com toda e qualquer oposição ao sistema que estava a ser imposto à Nação. Mas a opressão mais violenta concentrou-se no campo, principalmente no Nordeste, onde as Ligas Camponesas tinham posto em causa desde a década de 1950 os interesses dos latifundiários.

Não obstante a proibição estar na ordem do dia, ocorreram manifestações populares de oposição e desafio ao regime militar. Os estudantes universitários colocaram-se à frente dos protestos, pois ironicamente a tentativa de Castelo Branco de reorganizar o sistema de ensino superior ajudou à mobilização dos estudantes<sup>39</sup>. Este movimento através dos Centros Populares de

<sup>38</sup> Daniel Aarão Reis, *Ditadura militar, esquerdas e sociedade*, 2.ª ed., Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2002, p. 36.

<sup>39</sup> Em 1964, a Universidade São Paulo foi invadida por tropas e a Faculdade de Filosofia quase totalmente destruída. No ano seguinte, o *campus* da Universidade de Brasília, criada com propósitos inovadores por Darcy Ribeiro, no sentido da harmonização dos *currícula* às necessidades de uma sociedade em desenvolvimento, foi invadido por tropas e pela polícia. Foram expulsos professores e funcionários da UnB, demitidos e mesmo presos, por desacato à autoridade. Os alunos presos foram espancados e torturados, sob a alegação de cometerem



Cultura da União Nacional de Estudantes e o Movimento de Cultura Popular, de Paulo Freire, cujo método de alfabetização funcionava também como um processo de consciencialização, assim como também “no teatro, na música de protesto, no cinema, nas artes plásticas, ecoavam as perplexidades e as amarguras de amplos setores sociais”<sup>40</sup>. Com efeito, no campo cultural, o Brasil tinha-se voltado desde os inícios da década de 60 para o campo político, defendendo os interesses dos desvalidos e esquecidos, dado que se acreditava que era possível levar as pessoas a tomar conhecimento da sua condição social e que, fora da arte política, não existia arte popular. Pretendia-se criar um “homem novo” com raízes no passado rural e no coração do Brasil, raízes estas que não estavam contaminadas pelo capitalismo urbano, o que permitiria sobreviver ao imperialismo. Por consequência, os grupos políticos e artísticos viviam num ambiente em que pontificava a ideia de revolução, de resistência e libertação, de afirmação da identidade nacional. Como observa Regina Dalcastagné, a palavra-chave era conscientização:

Poucas vezes se acreditou tanto no poder da palavra como naqueles anos que precederam o golpe militar de 1964. A eficácia revolucionária do discurso artístico, suas múltiplas possibilidades diante da arena política eram brandidas entusiasticamente por boa parte dos intelectuais de esquerda do país.<sup>41</sup>

Com o Golpe Militar de 64, não se fez sentir, de imediato, a ação da censura sobre a cultura. Segundo Robert Schwarz, assistiu-se inicialmente a uma situação *sui generis*:

Apesar da ditadura de direita, há relativa hegemonia cultural da esquerda no país. Pode ser vista nas livrarias de São Paulo e Rio, cheias de marxismo, nas estreias teatrais, incrivelmente festivas e febris, às vezes ameaçadas de invasão policial, na movimentação estudantil ou nas proclamações do clero avançado. Em suma, nos santuários da cultura burguesa a esquerda dá o tom. Esta anomalia – que agora periclita, quando a ditadura decretou penas pesadíssimas para a propaganda do socialismo – é o traço mais visível do panorama cultural brasileiro entre 64 e 69<sup>42</sup>.

Por consequência, nos primeiros tempos do Regime Militar, nos teatros, na imprensa, nas universidades, produziam-se frequentemente atos, manifestos crimes de subversão. A Universidade quase parou; os equipamentos foram apreendidos e muitos danificados.

<sup>40</sup> Daniel Aarão Reis, *op. cit.*, p. 41.

<sup>41</sup> Regina Dalcastagné, *O espaço da dor*, Brasília, Editora Universidade de Brasília, 1996, p. 35.

<sup>42</sup> Roberto Schwarz, *Cultura e política*, 2.<sup>a</sup> ed., São Paulo, Editora Paz e Terra, 2005, p. 8.

e atividades que se notabilizavam como exemplos de resistência e de denúncia da supressão das liberdades. As peças teatrais eram interrompidas por comunicados de prisões de atores ou de intelectuais ou para convocação de manifestações em defesa dos presos políticos, atividades estas que contavam sempre com a solidariedade da plateia. Alguns grupos destacaram-se, como o Teatro Oficina que teve em cartaz, de 1963 a 1965, *Os pequenos burgueses*, de Gorki, com apresentações em diversas cidades do país. O mesmo grupo montou, em 1967, *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, obra publicada em 1933 mas nunca representada até então. Sob a direção de José Celso Martinez Corrêa, a peça teve um enorme sucesso, quer a nível do público, quer da crítica, dado que se enquadrava com perfeição nos tempos que se viviam.

No entanto, a pressão do regime militar contra a resistência cultural, representada pelo teatro, intensificou-se a partir de 1965, com o aumento dos mecanismos de censura. Ainda o novo regime dava os primeiros passos e já proibia uma peça inteira: *O vigário*, de Rolf Hochhuth, montada no Rio de Janeiro. Em julho do mesmo ano, foi impedida a estreia de *O berço do herói*, de Dias Gomes. Também em São Paulo, *Liberdade, liberdade*, de Flávio Rangel e Millôr Fernandes, sofreu 25 cortes na estreia. Outras peças, no final da década, foram proibidas em todo o Brasil, tais como *Abajur lilás*, de Plínio Marcos e *Calabar*, de Ruy Guerra e Chico Buarque.

No cinema, *Deus e o diabo na terra do sol* (1964) de Glauber Rocha, *Os fuzis*, de Ruy Guerra, *O bravo guerreiro*, de Gustavo Dahl, *O desafio*, de Paulo César Sarraceni, *Terra em transe* (1967) de Glauber Rocha, e *Dragão da maldade contra o santo guerreiro* (prémio de Cannes 69, na categoria de melhor diretor), eram filmes intelectualizados, isto é, representavam um cinema de resistência, de compromisso, de revolução.

Com o golpe militar, músicos e intérpretes engajados procuraram voltar-se para um circuito de *shows*, no sentido de reforçar os valores culturais que mantivessem viva a cultura de resistência. Assim no ano de 1965 destacaram-se dois musicais: *Opinião* e *Rosa de ouro*. O primeiro resultou de um trabalho de pesquisa de grupo, no qual se debatiam as tradições musicais brasileiras, mantendo o ideal nacionalista e populista dos anos anteriores. Depois de ser apresentado no Rio, este musical fez uma digressão pelo país inteiro, utilizando sobretudo as salas dos sindicatos e das organizações estudantis. O outro show, *Rosa de Ouro*, mergulhava nas raízes culturais brasileiras e na riqueza das tradições musicais africanas.

As canções eram também um veículo de combate ao regime militar. Os famosos Festivais da Canção promoviam os compositores e os músicos nacionais. A canção de Geraldo Vandré, *Para não dizer que não falei de flores* (mais conhecida por *Caminhando*), concorrente ao Festival da TV Excelsior,

em 1968, expressava com clareza a oposição ao governo militar, tendo-se tornado um símbolo da luta, apesar de não ter ganho. Passou a ser entoada não só nas manifestações estudantis e nos funerais das vítimas do regime militar, como o do estudante Édson Luís, em 1968, ou o do jornalista Vladimir Herzog, em 1975, mas também na campanha das “Diretas já!”, em 1982, e mesmo nas manifestações pelo *impeachment* de Fernando Collor, em 1992.

Devido à derrota eleitoral dos candidatos da ditadura nos Estados de Minas Gerais e da Guanabara, logo no início da ditadura, foram extintos os partidos políticos e estabeleceram-se eleições indirectas, com voto nominal e declarado, para a Presidência da República e Governos Estaduais, além de se fazerem milhares de cassações. Foram criados dois novos partidos: um, situacionista, a ARENA, reunindo elementos dos extintos PDS e UDN; e outro, oposicionista, o MDB, que não poderia ter *quorum* superior ao do primeiro. Era uma oposição consentida, levemente contrária, porque a criação destes partidos foi uma medida de fachada, para que, a nível internacional, se pensasse que no Brasil existia democracia, porque havia Partidos, Eleições Legislativas, Congresso.

No plano económico, o governo tinha um projecto ambicioso: estabilizar a economia e as finanças, constituir um autêntico mercado de capitais no país, incentivar as exportações e atrair grandes investimentos de capitais privados, principalmente dos EUA, que se encontravam num período de grande expansão. Estes, utilizando o medo ao comunismo e servindo-se da sua tecnologia e da indústria cultural, foram ocupando não só o Brasil mas toda a América Latina. Em dezembro de 1966, Castelo Branco revogou a Constituição, em vigor desde 1946, substituindo-a, no início de 1967, por uma outra que, mantida até 1988, institucionalizava, de direito e de facto, a ditadura, aumentando ainda mais os poderes do Presidente da República. Com a Lei de Segurança Nacional, de março de 1967, a ditadura estava legalizada e o estado de sítio passava a ser constitucional.

Castelo Branco terminou o seu governo com poucos apoios e acabou também por perder o controlo da sucessão, sendo obrigado a aceitar o General Costa e Silva, seu ministro do Exército e porta-voz da “linha dura”, como novo Presidente da República. Tendo como Vice-Presidente o civil Pedro Aleixo, Costa e Silva tomou posse em março de 1967 e, no seu primeiro discurso, prometeu democracia, diálogo e reformas. Mas, os factos posteriores afastaram cada vez mais o Presidente das suas promessas, uma vez que a polícia e o exército continuavam a actuar contra os manifestantes nas ruas das grandes cidades. No plano económico, o seu governo deu continuidade às diretrizes gerais do anterior, cujas políticas impopulares haviam deixado uma herança macroeconómica favorável ao novo Governo: redução da inflação e melhoria

da balança de pagamentos, redução do *déficit* do setor público, não só pelo corte das despesas, mas também pelo aumento das receitas. O setor público racionalizou-se, por meio de uma melhor administração das empresas estatais. E renegociou-se com o FMI grande parte da dívida externa com um aumento de capital que ajudou a tornar mais forte a balança de pagamentos do Brasil. Por detrás desta fachada, estavam aumentos salariais muito abaixo das taxas da inflação. Com a eliminação das restrições ao capital estrangeiro, as multinacionais começaram a investir em peso na construção de novas fábricas, enquanto o FMI emprestava também dinheiro ao governo militar.

A nível dos jornais, começou logo após o golpe militar a oposição à censura camuflada, uma vez que mesmo nos grandes meios de comunicação escritos cujos proprietários se encontravam politicamente ao lado dos militares o exame prévio não podia deixar de merecer a repulsa dos jornalistas. Estes lutavam contra o estado das coisas, visto que a sua profissão exigia liberdade de expressão e de informação para poder ser exercida em plenitude. Alberto Dines afirmava que, implantada a censura, deixara de haver fontes de notícias, passando a existir notas oficiais e Antonio Callado dava igualmente o seu contributo para esta visão, dizendo: “A censura à imprensa é o grande fato político e social da década. A partir dela tudo é possível em termos de coerção e cerceamento.”<sup>43</sup>.

O *Correio da manhã* tornou-se, no período de 1964-1965, o baluarte das liberdades individuais, denunciando e protestando contra as torturas e as arbitrariedades do regime militar. Logo, no dia 3 de Abril de 1964, o jornal trazia um editorial com o título : “Terrorismo, não!”. Em pouco tempo, devido à sua independência, ao rigor das suas críticas contra o autoritarismo, assinadas por muitos dos principais jornalistas brasileiros (Antonio Callado, Carlos Heitor Cony, Hermano Alves, Otto Maria Carpeaux e Paulo Francis), o periódico tornou-se uma espécie de porta-voz informal da elite oposicionista. Todos os dias publicava listas dos presos e liderou uma campanha em que denunciava a tortura, sobretudo nos Estados do Rio de Janeiro, Pernambuco, Rio Grande do Sul, Minas Gerais, São Paulo e Goiás. Não obstante esgotar as edições, o jornal sofreu uma crise económica devido ao corte da publicidade. Como resultado, foi obrigado a aceitar a mudança de orientação, com a dispensa de jornalistas e colaboradores, como Carlos Cony e Otto Maria Carpeaux, até que, em junho de 1974, deixou de circular. Como nos dá conta Nelson Werneck Sodré:

Foi importante o papel do *Correio da manhã*, neste período tenebroso,

<sup>43</sup> José Luiz Braga, *O Pasquim e os anos 70: Mais pra epa que pra oba*, Brasília, Editora Universidade de Brasília, 1991, p. 45.

papel que atingiu grandeza ainda maior quando denunciou as torturas de que eram vítimas os presos políticos. Entre os serviços prestados pelo matutino carioca, ao longo da sua história, [...] nenhum [foi] maior do que esse. Foi o seu grande momento, o seu instante de glória. O jornalista Carlos Heitor Cony destacou-se de entre todos os que faziam o jornal e teve a sensibilidade suficiente para verificar que o Brasil estava sendo transformado numa cubata africana e, particularmente, que a ditadura timbrava em humilhar e insultar a cultura.<sup>44</sup>

As redações de diversos jornais começaram a usar maneiras criativas de passar informações, adotadas paulatina e diretamente pelos próprios responsáveis das chefias. Mas, isso não impediu que os profissionais da escrita fossem alvo da brutalidade dos agentes da repressão. Muitos jornalistas foram atingidos diretamente pelos militares, como Carlos Castelo Branco, o mais conhecido crítico do Brasil, que foi preso ao mesmo tempo que o director de o *Jornal do Brasil*, onde trabalhava.

Apesar da Ditadura, nas cidades brasileiras nem tudo era contestação ao regime, dado que se continuavam a ouvir os Beatles, os Rolling Stones, Jimi Hendrix e Janis Joplin, Bob Dylan, Jim Morrison; viam-se filmes de Godard, Pasolini, Antonioni; liam-se e discutiam-se as ideias de Sartre, Herbert Marcuse, Louis Althusser, Erich Fromm e Wilhelm Reich; falavam-se dos transplantes de coração, dos computadores, de Martin Luther King e Malcolm X, de Woodstock e Che Guevara. Simultaneamente, o Brasil voltava-se para a América Latina: ao lado do fascínio pelas figuras políticas, como Fidel Castro, Che Guevara, Camilo Torres, começavam a descobrir-se os poetas e ficcionistas, como Carlos Fuentes, Pablo Neruda, Augusto Roa Bastos, Miguel Angel Asturias, Julio Cortazar, Octavio Paz, Jorge Luís Borges.

E, enquanto se ouvia a música de Geraldo Vandré, Chico Buarque, Edu Lobo, Toquinho, Baden Powell, Elis Regina, Nara Leão, havia um conjunto de compositores, para os quais pouco importavam as lutas políticas. Dentre eles, fazia grande sucesso o grupo da *Jovem Guarda* que tentava criar uma “música jovem”, cantada em português. O seu tema era o jovem urbano, consumidor de carros e de roupas. Para a Música Popular Brasileira (MPB) comprometida, estes artistas eram o exemplo acabado da “alienação”, patrocinada pela Ditadura e pelo imperialismo internacional.

Por volta de 1967-1968, surgiu uma nova vertente da indústria cultural, o *Tropicalismo*, que representava a versão brasileira da contestação que alastrava pelo mundo. Opondo-se à esquerda radical que pretendia fazer da canção um veículo para resistir à Ditadura por meio de uma linguagem ade-

<sup>44</sup> Nelson Werneck Sodré, *Memórias de um soldado*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1967, p. 594.

quada, o Tropicalismo apresentava outro tipo de proposta ideológica. Para os jovens mentores, se a música popular engajada não incorporasse novos temas e procedimentos estéticos, tornar-se-ia tão alienante como o ié-ié-ié da Jovem Guarda. A sua produção era uma “mistura de linguagem ingénua, carregada de sensualidade, [e] uma síntese caótica de raízes brasileiras e valores estéticos dominantes naquele período, fins dos anos 1960 e início dos 1970”<sup>45</sup>.

A primeira aparição pública do movimento no cenário nacional ocorreu no III Festival da TV Record, em 1967, em São Paulo, com as músicas *Domingo no parque*, de Gilberto Gil, e *Alegria, alegria*, de Caetano Veloso. As duas canções provocaram um grande rebuliço no júri e no público, visto que os cantores se faziam acompanhar por grupos de rock, misturando ruídos, palavras, gritos, berimbau, instrumentos clássicos e elétricos. Mas foi somente, no início de 1968, que o Tropicalismo se tornou um movimento organizado, em diversas actividades artísticas, tendo sido lançado um disco manifesto (*Tropicália* ou *Panis et circencis*). Além da canção, o Tropicalismo manifestou-se em outras áreas culturais como no teatro com a montagem em 1967 de *O rei da vela*; nas artes plásticas com Hélio Oiticica e no cinema com Glauber Rocha e Joaquim Pedro de Andrade e o seu filme *Macunaíma*, obra síntese de tudo o que o Cinema Novo procurava: um filme erudito e popular, político e lúdico, usando um humor apurado.

Na mesma época (1968), Rogério Sganzerla, criador da anarquia cinematográfica e da transgressão, apresentou uma obra *O bandido da luz vermelha*, filme sobre um marginal que encarnava os ideais de liberdade e rebeldia. Surgindo no final da década, transmitia já valores peculiares aos anos seguintes, tal como a heroicização de marginais reais, figuras em foco na imprensa dos anos 70. Hélio Oiticica resumiu o cinema de Sganzerla e da sua geração na seguinte expressão: “Seja marginal, seja herói”. Contudo, apesar da qualidade dos filmes, o público não ia vê-los. Os campeões de bilheteira eram Roberto Farias com filmes sobre Roberto Carlos e Mojica Marins com filmes de terror, que se transformaram em grandes sucessos. O povo não possuía contudo recursos para tais espectáculos e, por isso, era obrigado a cingir-se às telenovelas, *shows* de variedades e programas de humor, apostas dos grandes meios de comunicação social, como a TV Globo, apoiada pelo regime.

A insatisfação acumulada e reprimida durante os primeiros anos da ditadura surgiu em 1968, o “ano que não terminou”, na definição de Zuenir Ventura. Era tempo de protesto em quase todo o mundo, muitas vezes liderado pela população estudantil<sup>46</sup>. Nestes protestos, misturavam-se os mais

<sup>45</sup> Lincoln Penna, *op. cit.*, p. 293.

<sup>46</sup> Em Paris, em Maio de 68, os estudantes, com o apoio de filósofos como Jean-Paul Sartre,

diversos ideais como o Anarquismo, Socialismo, o Terceiro Mundismo, ligados por uma vontade de debate sob o lema “é proibido proibir”<sup>47</sup>.

No Brasil, o movimento estudantil adotou a tática de promoção de pequenas e rápidas atuações, os “comícios-relâmpago”, mas à medida que aumentava o número de militantes começaram a realizar grandes passeatas nas ruas das principais cidades, com o objectivo de obter o apoio de camadas mais amplas da população (a classe média e os trabalhadores dos escritórios). Também o movimento operário fez o seu reaparecimento, nomeadamente com a greve de Contagem (MG) e a dos metalúrgicos de Osasco (SP).

A contestação estudantil foi acompanhada, de imediato, por uma onda repressiva (tida pelo poder como “defesa da Pátria”), que demonstrava a presença de fações militares interessadas em fomentar o confronto, de modo a aprofundar os mecanismos de coação. A morte do estudante Édson Lima Souto, na cantina Calabouço no Rio de Janeiro, quando se exigia melhor comida, provocou uma grande consternação na opinião pública, o que originou em Junho uma passeata de cem mil pessoas. Durante mais de sete horas esta multidão reuniu mães, sacerdotes, estudantes, artistas e intelectuais, a favor da liberdade dos detidos pela polícia, cantando *Pra não dizer que não falei das flores*, de Geraldo Vandré, que se tornou o hino estudantil da época: *Vem, vamos embora / que esperar não é fazer / quem sabe faz a hora / não espera acontecer*.

Já anteriormente em março tinha havido um protesto de cinquenta mil pessoas no centro do Rio assim como outras marchas de solidariedade em muitas cidades do Brasil, de Salvador a Porto Alegre. A partir de junho de 1968, o Governo proibiu a realização de quaisquer passeatas. Em contrapartida no dia 18 de julho de 68 integrantes do Comando de Caça aos Comunistas (CCC) invadiram o Teatro Ruth Escobar em São Paulo e espancaram, nos camarins, o elenco da peça *Roda viva*, ferindo algumas pessoas além de destruírem os cenários.

Nesse ano de 1968, formou-se a Frente Ampla, unindo políticos marginalizados pelo Regime e representativos dos três maiores partidos existentes antes do golpe de 64 (PSD, UDN e PTB) e antigos adversários: Juscelino

---

Simone de Beauvoir e Michel Foucault, chegaram a um tal estado de luta que a situação parecia revolucionária. O movimento estendeu-se a outros países, entre os quais os EUA, Alemanha, Japão, México, influenciados por alguns ídolos: Mao Tsé Tung, Che Guevara, Ho Chi Min. Nos EUA, protestavam contra a guerra do Vietname. Na Praga comunista exigia-se nas ruas um socialismo com democracia.

<sup>47</sup> Os jovens opunham-se às restrições, convenções e proibições de toda a ordem, ansiando por uma revolução social e de comportamento e compreendendo que o cultural e o político se interpenetravam. Os seus protestos foram feitos de forma festiva ou de maneira explosiva, defendendo a liberdade sexual e o LSD e combatendo o conformismo e o consumismo, através de uma crítica que ia do humor à corrosão.

Kubitschek, João Goulart e Carlos Lacerda. Embora este movimento representasse uma condenação à ditadura militar, na verdade tratava-se de uma articulação de lideranças com propósitos que não empolgavam as bases e, por isso, não chegou a constituir alternativa política.

Nos vários movimentos de esquerda proliferavam teses favoráveis à tática de fazer frente ao Regime. A guerrilha parecia ser a grande arma de libertação dos povos. Já em 1964 se formara um foco guerrilheiro que, constituído por ex-militares treinados em Cuba, chegou a tomar cinco cidades até ser dominado pelas forças da repressão. Em 1967, o foco foi reativado, com a “guerrilha do Caparaó” na Serra do mesmo nome, situada na fronteira de Minas Gerais com o Espírito Santo, mas a polícia conseguiu eliminá-lo antes de entrar em atividade. De acordo com o “foquismo” (tática lançada por Régis Debray), meia dúzia de combatentes criavam um foco guerrilheiro numa área rural, onde se treinavam e depois se familiarizavam com a população, ganhando o seu apoio através do trabalho comum. Caso este foco fosse destruído, seguir-se-ia outro, e outro, e outro, pois os guerrilheiros não deviam enfrentar o Exército mas atacá-lo por meio de emboscadas, acções rápidas e fulminantes e fugas velozes. Com o tempo, os focos uniram-se, formando um exército popular que cercaria as cidades, tal como preconizava Mao Tsé Tung.

Diferentemente desta orientação, o Partido Comunista Brasileiro pretendia que a organização das massas populares e a luta pelas liberdades democráticas se fizesse à luz de alianças sob determinadas circunstâncias. Esta política provocou o afastamento de muitos militantes que criaram outros movimentos, entre os quais a Aliança Libertadora Nacional (ALN), o Partido Comunista Brasileiro Revolucionário (PCBR) e o Movimento Revolucionário 8 de Outubro (MR-8).

Como resposta às manifestações da sociedade civil a “linha dura” resolveu tornar mais forte o regime. Assim Costa e Silva promulgou o AI-5 a 13 de dezembro de 1968 que, não tendo prazo de vigência (só foi revogado dez anos depois), autorizava o Presidente da República a cassar mandatos, intervir nos Estados e fechar o Congresso sempre que fosse considerada necessária a defesa da Segurança Nacional. O PR detinha ainda o poder de demitir ou aposentar qualquer funcionário público, militar ou civil, e de suspender o direito do *habeas corpus* em caso de crimes contra a segurança do Estado. A censura passava a ser total e os órgãos de segurança com a mais absoluta impunidade e desenvoltura multiplicaram as espionagens, prisões e torturas. Durante o seu tempo de vigência muitas pessoas partiram para o exílio e outras tantas foram assassinadas ou “desapareceram”. A justificação ideológica para a repressão era a doutrina da Segurança Nacional, pois competia



ao Exército combater a infiltração do Comunismo, devendo todos os cidadãos participar neste combate denunciando os “esquerdistas”. Sob a capa da delação muitas vinganças ocorreram. Através do Ato Institucional n.º 14 de setembro de 1969 foi reintroduzida a pena de morte nos casos de guerra externa, revolucionária ou subversiva. Começava o período mais negro do Brasil pós-64, os “anos de chumbo”, como foi baptizado posteriormente pela imprensa, copiando o título de um filme de Margarethe Von Trotta, sobre a repressão ao grupo Baader-Meinhof, nos anos 70. Por isso, a uma parte da oposição só restava a clandestinidade e a radicalização das ações por meio de atos de “terrorismo” (sequestros, assaltos a bancos, ataques a soldados, para roubo de armas), com vista à luta armada, rural e urbana.

Embora a hierarquia da Igreja tivesse apoiado a intervenção militar elogiando o golpe e afirmando que “as forças armadas intervieram a tempo de impedir a implantação de um regime bolchevista em nosso país”<sup>48</sup>, a pouco e pouco a sua atitude foi mudando e muitos dos seus membros protestaram contra o governo, nomeadamente no Nordeste, onde se destacou o Bispo de Olinda e Recife, D. Helder Câmara. Nomeado para este cargo pouco antes do Golpe Militar, D. Helder continuou a agir como anteriormente<sup>49</sup>, erguendo a sua palavra em defesa de uma comunidade marginalizada. Devido a esta atuação em prol da valorização dos pobres e leigos, foi considerado comunista, passando a sofrer retaliações e perseguições por parte dos militares, que chegaram mesmo a impedi-lo de ter acesso aos meios de comunicação social e de divulgar as suas mensagens em prol da Justiça e da Paz. Mas graças ao seu exemplo a Igreja foi capaz de oferecer resistência, tornando-se o principal foco de oposição legal. A reação do governo foi a prisão de diversos sacerdotes e mesmo o seu assassinato. Todavia, a Igreja como um todo era poderosa demais para ser intimidada e pôde tornar-se um baluarte na luta contra a ditadura.

Em agosto de 1969, o Presidente Costa e Silva foi acometido por uma trombose, ficando incapacitado. Nesta situação, seria normal que o Vice-

<sup>48</sup> Thomas Skidmore, *op. cit.*, pp. 63-64.

<sup>49</sup> Durante os vinte e oito anos da sua estadia no Rio de Janeiro, D. Helder dedicou-se a ajudar as famílias pobres e os habitantes das favelas, integrando a Igreja na luta pela defesa da justiça e da cidadania, de acordo aliás com as encíclicas dos Papas João XXIII (1958-1963) e Paulo VI (1963-1978): *Mater et magistra* (1961), *Pacem in terris* (1963) e *Populorum progressio* (1967). No espírito da Teologia da Libertação liderada pelo frade franciscano Leonardo Boff procurava-se articular o discurso indignado frente à miséria e à marginalização com o discurso cheio de confiança da fé cristã. Neste âmbito, apareceram as Comunidades Eclesiais de Base, ou seja, pequenos agrupamentos constituídos por pessoas (entre vinte a oitenta) que, morando no mesmo bairro ou povoado, se reuniam para refletir sobre a Palavra de Deus. E, a pouco e pouco, começaram também a reivindicar pequenas melhorias nos seus locais de residência e a tomar consciência da situação política e social.

-Presidente ocupasse o seu lugar. Todavia, isto não ocorreu porque Pedro Aleixo se opusera abertamente ao AI-5. Não confiando no Vice-Presidente, as Forças Armadas passaram a controlar o país através de uma Junta, composta pelos três ministros militares, que em outubro escolheram o General Emílio Garrastazu Médici para Presidente da República. Quando o Congresso ratificou esta escolha, tinha menos noventa e quatro parlamentares que haviam sido cassados. Enquanto assumia maiores poderes, o General Médici ia prometendo que o Brasil podia voltar um dia ao regime democrático, mas para isso seria necessário que o povo cooperasse. Na realidade, o período de 69 a 74 foi sob o ponto de vista dos direitos civis e políticos o mais sombrio da História brasileira, ainda que alcançasse índices de crescimento económico jamais vistos. Durante este governo, o Poder Legislativo esteve totalmente dependente do Executivo que centralizou todas as decisões do Estado. A censura à imprensa e aos meios de comunicação foi alargada com a contratação de milhares de agentes sem concurso público numa ação conhecida como “QI (Quem Indica)”, nome que lhe foi atribuído pelos funcionários de carreira.

O governo Médici teve dois pontos de destaque: o extermínio da guerrilha e o “milagre económico”. Em relação ao primeiro, intensificou o combate à esquerda, começando a “guerra suja” que supostamente seria da iniciativa dos “terroristas comunistas”. Com esse fim, todos os aparelhos repressivos do Estado passaram a estar interligados e a funcionar em plena potência, sendo os sistemas de vigilância coordenados e chefiados por profissionais treinados nos Estados Unidos. Os frágeis focos da guerrilha (algumas centenas de jovens sem preparação intelectual e militar) foram desmantelados quer na cidade quer no campo. O fracasso evidencia-se com o assassinato de Carlos Marighella, da ALN, que se transformara no próprio foco revolucionário, o inimigo público número um, atraindo a esquerda europeia, e com a morte de Carlos Lamarca, da VPR. No campo, uma operação bélica no Araguaia liquidou o grupo guerrilheiro, constituído por cerca de sessenta pessoas e organizado pelo Partido Comunista do Brasil (PC do B). Foram necessários, contudo, três anos e muitos milhares de militares para se atingir esse objetivo.

No que respeita à economia, investiu-se em obras grandiosas, como a construção da ponte Rio-Niterói, a estrada Transamazônica, a refinaria de petróleo de Paulínia (SP), a instalação da televisão a cores. Ampliaram-se as empresas estatais como a Petrobrás ou criaram-se outras, sobretudo na produção do aço, petróleo, eletricidade e desenvolveram-se as telecomunicações.

O chamado “milagre brasileiro” que registou taxas altas do Produto Interno Bruto era suportado por três pilares: redução dos salários e deterioração das condições de trabalho; repressão sistemática das manifestações

operárias, com a proibição de greves e controle sobre os sindicatos e total remoção de entraves à entrada de capitais internacionais e envio dos lucros para o exterior. Estas medidas levaram ao investimento na produção de bens como eletrodomésticos e automóveis, destinados ao mercado externo e a uma pequena fração da sociedade brasileira que tinha poder aquisitivo (as elites e a classe média). Por outro lado, os setores médios da população tiveram acesso a crédito para aquisição de casa própria, enquanto os camponeses, abandonados e endividados, se viam na necessidade de se dirigirem para as cidades em busca de melhores condições. Era um crescimento fundamentado na pura e simples exclusão de populações inteiras de qualquer possibilidade de consumo, por mínimo que fosse. Diversas campanhas foram feitas no sentido de levar os pobres a acreditar que deveriam esperar o “bolo crescer”, para então ganharem fatias dessa prosperidade. Para o efeito, o governo Médici utilizou a propaganda institucional, tendo sido criado junto da Presidência da República um organismo próprio – a Assessoria Especial de Relações Públicas (AERP) – com o objetivo de divulgar as ações governamentais. Assim fizeram-se campanhas publicitárias divulgadas em toda a parte (“outdoors”, adesivos de carros, músicas, cartazes) e difundidas nos meios de comunicação audiovisual, sobretudo na TV. A marcha da autoria de Miguel Gustavo com o título : *Pra frente, Brasil* foi a que mais se fixou no inconsciente coletivo da população brasileira. Deste modo, no início dos anos 70, o Brasil vivia uma euforia incontida, com *slogans* otimistas que transmitiam mensagens positivas e arrogantes: “Ninguém segura este país”; “Brasil, terra de oportunidade”; “Brasil, potência emergente”. No entanto, era um nacionalismo do tipo do de Plínio Salgado<sup>50</sup>, um nacionalismo de fachada, com o verde-amarelismo ocultando a realidade de um país progressivamente entregue ao capital estrangeiro.

Com o AI-5, a censura apareceu institucionalmente e estendeu-se a todas as criações artísticas e intelectuais, atingindo tudo e todos, com a desculpa de preservar a segurança nacional e a moral das famílias brasileiras. O seu balanço neste período (1968-1978) foi o seguinte, segundo Zuenir Ventura:

Cerca de 500 filmes, 450 peças de teatro, 200 livros, dezenas de programas de rádio, 100 revistas, mais de 500 letras de músicas e uma dúzia de capítulos e sinopses de telenovela. Só Plínio Marcos teve 18 peças vetadas. O índice reunia um elenco variado, que ia de Chico Buarque, um

<sup>50</sup> Plínio Salgado fundou em 1932 a Ação Integralista Brasileira (AIB), baseada na tríade *Deus, Pátria e Família*. Com conotações com o nazismo, a AIB difere deste no que respeita ao racismo ou o anti-semitismo, que seriam completamente ilógicos numa nação multiétnica como o Brasil. A AIB foi extinta depois da instauração do Estado Novo, em 1937. Atualmente, a Frente Integralista Brasileira afirma representar o Integralismo.

dos artistas mais censurados e perseguidos da época, a Dercy Gonçalves e Clóvis Bornay.<sup>51</sup>

Assim os festivais perderam a razão de existir e a maioria dos artistas engajados foi afastada do cenário nacional, por opção ou imposição do regime. Muitas peças de teatro, filmes, músicas, livros foram proibidos ou mutilados, total ou parcialmente. Inúmeros artistas, autores e professores sofreram toda a espécie de pressões, incluindo processos e prisões. Perseguidos ou sem clima para produzir, artistas e intelectuais tiveram de partir para o exílio, perdendo os mais elementares direitos de cidadãos, não podendo inclusive usar documentos. Portanto, neste período, palavras como distância, solidão, silêncio, faziam parte do quotidiano dos intelectuais, que não tinham torres de marfim, onde se pudessem abrigar, ainda que o quisessem. O medo silenciou muitos; outros tornaram-se inaudíveis. Os que partiam faziam-no sem um aviso, sem um aceno, sem um adeus: *"Naqueles dias cada abraço / Era o derradeiro. / A mão da morte atenta. / A noite emboscada nos caminhos obrigatórios."*<sup>52</sup> Entre os que tiveram de partir, destacavam-se Ferreira Gullar, Florestan Fernandes, Fernando Henrique Cardoso, Nara Leão, Cacá Diegues, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Chico Buarque, Glauber Rocha, Geraldo Vandré, José Celso Martinez Corrêa e Augusto Boal. Caio Prado Júnior, Paulo Freire e Samuel Pessoa não partiram mas foram presos e submetidos a interrogatórios humilhantes.

No meio artístico, os mais abrangidos foram Caetano Veloso e Gilberto Gil, presos no Rio de Janeiro em dezembro de 1968. Porém, dada a sua popularidade, os dois cantores foram postos em liberdade e aconselhados a sair do país, partindo para a Europa, onde já se encontrava Chico Buarque que havia permanecido na Itália depois de uma digressão a conselho de amigos que o avisaram de que ia ser preso, caso regressasse ao Brasil. Foram objeto de censura músicas como *Aquele abraço*, de Gilberto Gil, *Sinal fechado* de Paulinho da Viola, *Construção*, *Apesar de você*, *Acorda amor*, de Chico Buarque (sendo que esta última era assinada com os pseudónimos de Julinho da Adelaide e de Leonel Paiva). O disco *Apesar de você* foi retirado das lojas, tendo

<sup>51</sup> Zuenir Ventura, *1968 o ano que não terminou*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1988, pp. 285-286.

<sup>52</sup> Estes versos fazem parte do livro *Poemas do povo da noite*, escritos por Pedro Tierra, pseudónimo de Hamilton Pereira da Silva, militante da ação Libertadora Nacional (ALN), preso em Junho de 1972, perto de Brasília. Acusado de subversão e de atentado contra a segurança nacional, foi submetido a longos períodos de tortura, tendo permanecido incomunicável durante três meses. Detido, entre outros centros, na célebre Casa de Detenção de São Paulo, vulgarmente chamada de Carandiru, foi libertado em Março de 1977. Preside desde 2003 à Fundação Perseu Abramo, destinada a desenvolver projectos de carácter político-cultural. O livro foi publicado em 2009, no Rio de Janeiro, pela Editora Perseu Abramo.

o Exército destruído as cópias que tinham ficado na gravadora. Chico, após o seu regresso ao Brasil, passou a ser um dos artistas mais censurados e chamado constantemente para depor, como ele próprio afirma numa entrevista: "Virei freguês. Recebia um papel com as palavras *convite ou intimidação*, e a palavra *convite* riscada, para comparecer para depor. Fui milhares de vezes. [...] Dentro da delegacia não tinha tanto medo. Tinha medo de sumir no meio da rua."<sup>53</sup>

Para além de verem os trabalhos censurados e rejeitados, os intelectuais eram atingidos por um receio diário, pelo que o único caminho era uma migração interior, uma fuga para dentro de si próprio, por meio do silêncio e da autorrepressão. A partir de 1979, com o processo de abertura, os exilados puderam voltar para casa e uma farta literatura de denúncia invadiu as prateleiras das livrarias, falando do horror que até aí era somente sussurrado.

A partir da década de 70, o Estado, através da Assessoria Especial de Relações Públicas (AERP), criou e consolidou uma "cultura popular internacional", voltada para as grandes massas, cujo principal veículo de transmissão foi a TV. Embora se referisse à sociedade dos EUA, o filósofo alemão Theodor Adorno afirmou que o lazer não é mais uma simples diversão. Adaptado este conceito ao Brasil, verifica-se que, a partir da década de 70, passou a existir um mecanismo – indústria cultural que pretendia obter um comportamento dócil de uma multidão domesticada, por meio da utilização sistemática dos bens culturais:

Quanto mais sólidas se tornam as posições da indústria cultural, tanto mais brutalmente esta pode agir sobre as necessidades dos consumidores, produzi-las, guiá-las e discipliná-las, retirar-lhes até o divertimento. Aqui não se coloca limite algum ao progresso cultural. Mas essa tendência é imanente ao próprio princípio – burguês e iluminista – da diversão.<sup>54</sup>

A indústria cultural, interessada nos homens somente como consumidores, reduz a humanidade no seu conjunto, assim como cada um dos seus membros, às condições que representam os seus interesses. Esta indústria traz no seu seio todos os elementos do mundo industrial moderno e nele exerce um papel próprio: o de portadora da ideologia dominante, dando consistência a todo o sistema. Assim aconteceu no Brasil, a partir do AI-5, com o Estado até aí incapaz de fornecer opções para a produção artística, a definir uma política cultural de financiamento de carácter nacional, tendo-se tornado mesmo o maior patrocinador da produção cultural. Do mesmo modo começaram a ser

<sup>53</sup> Regina Zappa, *Chico Buarque*, Rio de Janeiro, Relume Dumará, 1999, pp. 102-103.

<sup>54</sup> Cf. Theodor Adorno, *Indústria cultural e sociedade*, 2.<sup>a</sup> ed, São Paulo, Ed. Paz e Terra, 2004, p. 41.

impressos em tiragens recordes livros, revistas e jornais, multiplicando-se as editoras. Esta literatura encontrou, no consumismo da classe média, um público receptivo. O mesmo se passava com as enciclopédias e congêneres das editoras Abril, Bloch, etc., vendidas em “fascículos semanais”. A expansão do público leitor, a queda do analfabetismo, o crescimento dos livros didáticos foram, em grande parte, responsáveis pelo desenvolvimento do setor.

Depois da hegemonia da cultura de esquerda, passou a existir, segundo essa mesma esquerda, um “vazio cultural”, em que nada se fazia de novo, pelo que o país parara culturalmente. Todavia, diversas foram as formas de resistência usadas pelos autores para se contraporem à política e ideologia do Regime, fazendo chegar ao público as suas mensagens, driblando a censura e seus partidários. Tudo era utilizado: entrelinhas, duplos sentidos, trocadilhos, mensagens cifradas, pois para bom entendedor meia palavra bastava.

O *Jornal do Brasil*, quando foi instituído o AI-5, apresentou duas notícias de que os censores se não aperceberam: no topo da primeira página, no seu lado direito, afirmava que *Ontem, foi o dia dos cegos*, dado que 13 de Dezembro, data da promulgação do Ato, é o dia dedicado a Santa Luzia, padroeira dos cegos, e no lado esquerdo comentava o tempo: “Tempo negro. Temperatura sufocante. O ar está irrespirável. O país está sendo varrido por fortes ventos. Máx: 38.º C, em Brasília; Mín: 5.º C, nas Laranjeiras.”

A metáfora dizia respeito aos dois centros do poder: Palácio das Laranjeiras (Rio de Janeiro) e Planalto (Brasília). A temperatura representava o AI-5 e o Ato Complementar n.º 38, que decretava o encerramento do Congresso Nacional. Os dois Atos foram publicados na mesma data: 13 de dezembro de 1968.

A censura não era aceite mesmo nos jornais conservadores, como *O Estado de S. Paulo*, que foi um dos que mais resistiram à mesma. Nos piores momentos, o “*Estadão*” deixava espaços em branco, ou incluía versos de *Os Lusíadas*, o que funcionava como denúncia das notícias censuradas. Outros, como o *Jornal da Tarde*, preenchiam os espaços com receitas de *Doces e Salgados* e a revista *Veja* com o logotipo da Editora Abril. O jornal *Última Hora* foi invadido e as revistas de esquerda fechadas. Assim, a criatividade dos jornalistas, associada à cumplicidade do público, recorria à linguagem codificada para contornar o *lápiz azul* da censura, uma vez que se tornara ilegal qualquer crítica aos atos do governo e se proibira a divulgação de notícias sobre os movimentos dos trabalhadores, estudantes e guerrilheiros.

Os demais meios de comunicação social foram igualmente colocados sob a supervisão dos tribunais militares. Assim censores da polícia federal invadiram as emissoras da TV e da rádio. Além da violência física, a Ditadura soube valer-se de uma propaganda ideológica que, na década de 70, se tornou

massacrante, com os jornais, a televisão, as rádios, as revistas, a transmitir através de reportagens sobre as grandes obras do governo a ideia de que o país tinha encontrado um caminho maravilhoso de desenvolvimento e de progresso.

Com os jornais sob censura, começou a surgir uma imprensa *nanica* ou alternativa. Muitos foram os jornais deste tipo que circularam a partir de 1964, sendo ainda publicados na década de 80. De pequeno porte e editados de forma quase artesanal, a maioria deles tinha uma circulação restrita, mas eram hábeis instrumentos de oposição. Publicados semanal, quinzenal ou mensalmente ou então quando conseguiam sair, mantiveram uma posição de forte e corajosa contestação à Ditadura, com um papel importante na divulgação das informações que o regime procurava esconder a todo o custo. Quando eram proibidos de circular, mudavam de título e continuavam mas não passavam, muitas vezes, dos primeiros números devido à censura, aos problemas económicos, aos desentendimentos e à cisão entre os seus colaboradores. Todavia, esses jornais em que se agrupavam jornalistas, intelectuais, estudantes universitários ou/e políticos afastados pela Ditadura mantinham-se pela vontade de reagir, de escrever o que não podia ser dito nos grandes periódicos. Com diferentes propostas e objetivos, cada um serviu à sua maneira e com uma linguagem própria, embora os jornalistas e colaboradores fossem os mesmos em mais do que um jornal. Com o tempo e o enfraquecimento do regime, os grandes jornais apropriaram-se dos temas da imprensa alternativa, chegando mesmo a contratar ou a recontratar os jornalistas que faziam os *nanicos*. E, a pouco a pouco, esta imprensa foi desaparecendo, à medida que se reorganizava um regime político menos autoritário.

A vitória do Brasil na Copa do Mundo, em 1970, com Pelé saltando e dando um soco no ar, passou a identificar-se com a proposta de uma Nação que unida marchava rumo à modernidade e a um futuro glorioso e promissor. A vitória da seleção de futebol foi uma bênção para os propósitos de exaltação patriótica cujos jogos foram transmitidos, pela primeira vez, via satélite “em direto e a cores” para todo o Brasil. A esta vitória somou-se outra paixão, encarnada em Emerson Fittipaldi que se tornou campeão mundial de automobilismo em 1972 e 1974. Em 1972, o Brasil comemorou os cento e cinquenta anos da Independência política. O momento alto desta celebração foi o regresso dos restos mortais do Imperador Pedro I que foram depositados numa cripta do Museu do Ipiranga, em São Paulo. E “na maior festa do regime, proibiu-se a lembrança de que o dono da ossada assinara em 1822 o decreto abolindo a censura à imprensa”<sup>55</sup>.

---

<sup>55</sup> Elio Gaspari, *A Ditadura derrotada*, São Paulo, Companhia das Letras, 2003, p. 213.

Apesar de toda a euforia, “a coisa estava preta”, como cantava Chico Buarque em *Meu caro amigo*. O próprio Presidente Médici fez uma declaração que ficou célebre: “o país vai muito bem, mas o povo vai mal”<sup>56</sup>. Ou como explica Thomas Skidmore,

milhões de brasileiros não sentiram qualquer melhoria em sua condição de vida. Os que viviam no campo não tinham coragem de se organizar por causa do rigoroso controle exercido conjuntamente pelo governo e os grandes proprietários de terras. Os da cidade nada podiam fazer por se acharem acuados pela repressão governamental. Tanto os desfavorecidos do campo quanto os das cidades sentiam-se inibidos por causa dos hábitos de consideração profundamente arraigados incutidos pela cultura tradicional. Em consequência, não havia manifestações continuadas de protesto em nível significativo, quer pelo trabalho organizado, quer não.<sup>57</sup>

Em 1974, sucedeu a Médici o General Ernesto Geisel, chefe da Casa Militar do General Castelo Branco, que se manteve no poder até 1979, seguindo-se-lhe o General João Baptista Figueiredo. Nestes governos, assistiu-se a uma abertura política lenta, gradual e difícil com pequenos avanços e recuos, dado que a “linha dura” não pretendia abdicar do poder. Em 1979, o Presidente Figueiredo decretou uma amnistia, mas simultaneamente permitiu que a Polícia e as Forças Armadas que reprimiram o povo continuassem nos seus postos de trabalho, pelo que nunca um torturador se sentou no banco dos réus. A respeito da repressão, é curiosa a explicação dada pelo Presidente João Figueiredo, em 1996, quando afirmou: “Se houve a tortura no regime militar, ela foi feita pelo pessoal de baixo, porque não acredito que um general fosse capaz de uma coisa tão suja, não aceito isso”<sup>58</sup>. O Ministro Jarbas Passarinho, que colocou a sua assinatura no AI-5, escreveu nas suas memórias: “Praticaram-na clandestinamente”<sup>59</sup>. E o próprio Presidente Médici, quase no final do seu governo, teve o seguinte comentário:

Sinto-me feliz todas as noites, quando ligo a televisão para assistir ao jornal. Enquanto as notícias dão conta das greves, agitações, atentados e conflitos em várias partes do mundo, o Brasil marcha em paz, rumo ao desenvolvimento. É como se eu tomasse um tranquilizante, após um dia de trabalho.<sup>60</sup>

<sup>56</sup> Lincoln Penna, *op. cit.*, p. 279.

<sup>57</sup> Thomas Skidmore, *op. cit.*, p. 216.

<sup>58</sup> Élio Gaspari, *A Ditadura escancarada*, São Paulo, Companhia das Letras, 2002, p. 23.

<sup>59</sup> *Ibidem*, p. 23.

<sup>60</sup> Nadine Habert, *A década de 70: Apogeu e crise da ditadura militar brasileira*, 3.<sup>a</sup> ed., São Paulo, Ática, p. 27.



Somente em 1985, os militares abandonaram a vida política, regressando aos quartéis. Iniciava-se finalmente uma democratização do país que se foi consolidando lentamente, terminando o tempo do medo, da censura, da repressão, um período trágico, tal como Chico cantava em *Vai Passar*:

Página infeliz da nossa história  
Passagem desbotada na memória  
Das nossas novas gerações  
Dormia  
A nossa Pátria mãe tão distraída  
Sem perceber que era subtraída  
Em tenebrosa transações.

Foi portanto neste contexto histórico e cultural que Antonio Carlos Callado viveu e trabalhou, num tempo em que o medo criou códigos, transformou a escrita, estabeleceu novas regras sobre o que se devia e como se devia dizer.

### 3. Entre a comédia e a tragédia

*E aprendi na mesa dos bares  
Que o nacionalismo é uma virtude.  
Mas há uma hora em que os bares se fecham  
E todas as virtudes se negam.*

D. de Andrade, *Também já fui brasileiro*

Publicado em 1971, *Bar Don Juan*<sup>61</sup> é uma obra claramente política, mas, segundo Malcolm Silverman, “é muito mais do que isso: [*Bar Don Juan* e *Quarup*] são romances de idéias que procuram descobrir, expor e reavaliar a identidade brasileira”<sup>62</sup>. Com efeito, Antonio Callado, desejando construir obras ficcionais que retratassem o momento histórico, escreveu vários romances engajados – *Quarup* (1967), *Bar Don Juan* (1971), *Reflexos do baile* (1976) e *Sempre viva* (1981) que marcaram a “cultura de oposição” e a resistência democrática ao regime autoritário, vigente no Brasil de então. Com efeito,

<sup>61</sup> As citações da obra são tiradas de Antonio Callado, *Bar Don Juan*, 2.<sup>a</sup> ed., Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1972.

<sup>62</sup> Malcolm Silverman, “A ficção em prosa de Antonio Callado”, in *Moderna ficção brasileira*, 2.<sup>a</sup> ed., Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1982, p. 2.

estes romances fazem parte da época a que se vinculam: um período de dúvidas sobre as drásticas mudanças por que passava a sociedade brasileira. Como afirma Walnice Nogueira Galvão: “Não se trata de uma tetralogia e nem mesmo de uma série. Variando a maneira de escrever, mudando de personagens, contando enredos diferentes, no seu conjunto e sobretudo na sua sequência instituem o grande sintagma narrativo da resistência brasileira.”<sup>63</sup>.

O próprio Callado admite que o seu projeto de escritor está fortemente relacionado com os seus romances do período da Ditadura, momento em que a arte exercia um papel fundamental no movimento de denúncia e resistência:

*O Quarup, o Bar Don Juan e, sobretudo Reflexos do Baile (onde há também a mudança estilística e a mudança da técnica de montagem do livro), esse conjunto é que dá o meu projeto de escritor, que é evidentemente parte da minha vida (na vida o que eu mais quero é tranquilidade e tempo para escrever).*<sup>64</sup>.

O romance *BDJ* divide-se em três partes: a primeira é constituída por cinco capítulos, que servem para a apresentação das personagens que pretendem empenhar-se na luta armada contra a ditadura militar; a segunda tem quatro capítulos, cuja ação decorre no Estado do Mato Grosso do Sul, ponto de encontro fixado pelos guerrilheiros brasileiros e o grupo de Che Guevara; e a terceira possui somente três capítulos, nos quais os sobreviventes do embate com a repressão brasileira passam a refletir sobre esse desastre e em que, após momentos de solidão, frustração e isolamento na imensa noite brasileira, alguns deles ressurgem, como se ainda houvesse uma tênue esperança no futuro. Esta divisão formal da narrativa parece ter um sentido implícito, dado que à diminuição progressiva dos capítulos corresponde a redução da pretensa “ação revolucionária”, fomentada pela contra-revolução. Na verdade, se existe euforia e muita discussão no início, a partir do confronto tudo tende a diminuir, mesmo a esperança na restauração da democracia.

*BDJ* tem um enredo simples e é composto por duas histórias relacionadas entre si: um grupo de intelectuais frequentadores de um bar da zona sul do Rio de Janeiro (o bar *Don Juan*) tenta organizar um esquema revolucionário capaz de unir o movimento brasileiro contra o regime militar e as forças lideradas por Che Guevara que se encontram na Bolívia, combatendo a ditadura do General René Barrientos. Em conjunto, os dois focos pretendem fazer a revolução na América Latina. O núcleo brasileiro é dizimado pela polícia do seu país enquanto Che é preso pelo exército da Bolívia e liquidado por uma

<sup>63</sup> Walnice Nogueira Galvão, *Desconversa (ensaios críticos)*, Rio de Janeiro, UFRJ, 1998, p. 52.

<sup>64</sup> Entrevista concedida a Lígia Chiappini Moraes Leite, incluída em *O nacional e o popular na cultura brasileira: artes plásticas e literatura, op. cit.*, p. 236.

rajada de metralhadora, num lugarejo perdido na selva boliviana, assim como a maioria dos seus companheiros, uns dias mais tarde.

Embora não haja referências explícitas à temporalidade da diegese, é possível deduzir que a ação narrada se passa num curto período de tempo, situado em 1967, pois a narrativa inclui a figura histórica do médico argentino Ernesto Guevara. Ora, Che abandonou definitivamente Cuba em novembro de 1966, para se dedicar à revolução na Bolívia onde tentou estabelecer uma base guerrilheira para lutar pela união revolucionária dos países da América Latina. Mas, sem o apoio dos camponeses nem do Partido Comunista local, foi cercado, capturado e assassinado pelo exército boliviano na aldeia de La Higuera, em 8 de outubro de 1967. Por sua vez, em março de 1967 foram presos os guerrilheiros da “Serra do Caparaó”, situada em Minas Gerais, na fronteira com o Espírito Santo. Na narrativa, a personagem Joelmir é o fiel representante desta guerrilha, abortada pelo exército brasileiro<sup>65</sup>. Em *BDJ*, não existe um narrador externo ou interno que sobressaia, dado que, vivendo Callado numa época em que a repressão e a censura eram características da ditadura militar brasileira,

a apresentação de vozes díspares seria um modo de escapar à uniformidade da voz única das verdades oficiais, pois o texto em que se multiplicam as falas constrói uma escritura contrária ao saber absoluto da ideia monolítica, substituindo-o por uma pluralidade de significados<sup>66</sup>.

A narrativa linear de *BDJ* quebra-se, de quando em vez, com *flash-backs* das vivências de algumas personagens. Este processo narrativo tem uma enorme importância, dado que se apresenta como um “truque realista” que permite misturar a representação da História e passar para o leitor a imagem da realidade política aí tratada. Tal recurso contribui para que o leitor se coloque diante de um mundo ficcional despedaçado e impossível de ser recomposto, o que é bem característico do romance moderno.

Logo no início da narrativa, aparecem-nos as personagens mais destacadas do grupo brasileiro, caracterizadas muito mais pela ação do que pela des-

<sup>65</sup> Cf. Flávio Tavares, *Memórias do esquecimento*, 2.<sup>a</sup> ed., São Paulo, Globo, 1999, p. 220. A Guerrilha do Caparaó foi a primeira tentativa de organização de uma resistência armada ao regime militar, instaurado no Brasil em 1964. Era constituída por intelectuais, militares cassados e militantes de esquerda que, influenciados pelos ideais revolucionários de Che Guevara e Fidel Castro, se amotinaram contra o governo. A guerrilha foi organizada pelo Movimento Nacionalista Revolucionário (MNR), liderado pelo ex-governador do Rio Grande do Sul, Leonel Brizola. Os planos da guerrilha foram descobertos ainda na fase de preparação e os seus membros presos pelos militares.

<sup>66</sup> Vania Pinheiro Chaves, “História estilhaçada, romance em fragmentos – *Reflexos do Baile*, de Antonio Calado”, *Terceira Margem* – Revista do Centro de Estudos Brasileiros, n.º 4, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2003, p. 44.

crição. São essencialmente jovens da classe média que pretendem constituir um grupo guerrilheiro e que, por isso, se distinguem da maioria dos membros dessa mesma classe. Costumam encontrar-se no bar *Don Juan*, onde passam o tempo bebendo, fumando e discutindo a respeito da sufocante situação da vida do seu país, após o golpe militar de 1964. O grupo festivo<sup>67</sup> apresentado de forma vaga tem em comum o compromisso com o ideal de libertação do jugo ditatorial. No grupo onde vigora o entendimento de que a queda da ditadura somente poderá ocorrer através da luta armada, destacam-se João, escritor e professor, sua mulher Laurinha, o jornalista Mansinho, Murta, cineasta alinhado com o Cinema Novo, Gil, escritor de sucesso, Geraldino, ex-padre e o pistoleiro Aniceto. Por sua vez, no grupo boliviano salienta-se a personagem histórica Che Guevara que chega a encontrar-se com João, sob o nome falso de Adolfo Mena. Alguns companheiros da *Sierra Maestra* acompanham o Comandante nesta aventura, como Eustáquio, Maldonado e o médico El Moro. Este grupo incluía ainda nacionalistas bolivianos, alguns dos quais acabam quase no final da tragédia por desertar, como ocorre com o guerrilheiro Camba.

Desde o seu início, o movimento de guerrilha que se organiza no Rio de Janeiro aponta para o fracasso, dado que o único que sabe usar uma arma é Aniceto. Outras personagens já cansadas de esperar pela revolução foram cuidar das suas vidas, aguardando durante muitos meses pelas notícias de um novo levantamento armado. Quando o grupo por fim consegue chegar a Corumbá, sofre um ataque da polícia onde alguns morrem e os restantes se refugiam em locais distantes, pensando que aí a repressão não os atingirá. Por seu lado, o exército do General Barrientos, ajudado por militares norteamericanos, captura e mata Che Guevara e os seus companheiros.

<sup>67</sup> O termo “esquerda festiva” é referido no livro de Zuenir Ventura: *1968: o ano que não terminou*, como uma expressão inventada pelo jornalista Carlos Leonam, em 1963, depois de o ministro do governo Goulart, San Thiago Dantas, ter dito que existiam duas esquerdas no Brasil: “a esquerda positiva e a esquerda negativa”. Leonam, atento ao comportamento carioca, lançou a ideia: “tem outra esquerda, é a esquerda festiva”. Esta opinião foi publicada no *Jornal do Brasil*, surgindo assim uma expressão que entraria no vocabulário ideológico da política brasileira. Era um termo utilizado para ofender, embora a esquerda festiva não se importasse com isso, gostando mesmo de pertencer a uma esquerda que não se julgava triste. Mesmo quando as coisas não corriam bem, assumiam o seu gosto por festas e outros divertimentos, mantendo acesa a chama revolucionária e, ao mesmo tempo, tranquilizava os ânimos mais exaltados que pretendiam partir para soluções armadas. A esta esquerda se deve a popularização de expressões como “válido”, “inserido no contexto”; a maneira simpática de chamar as pessoas por “meu Negro” ou/e “neguinho”. Eram divertidos, conciliadores, jamais sendo derrotados, mesmo quando no governo do general João Baptista de Figueiredo, com a abertura política, se tornou uma expressão sem sentido. O local de reunião, na praia de Ipanema, era chamado de “cemitério dos elefantes”. Mas, já no século XIX, havia na composição social dos grupos revolucionários a participação do que Karl Marx chamava de “*la bohème*”.

Da parte do grupo do Brasil, os sobreviventes passam a refletir sobre esse desastre. No final da narrativa, após momentos de solidão, frustração e isolamento, reaparecem Aniceto, Mariana, Gil e Laurinha. Os dois primeiros sequestram um avião e fogem para Cuba. Gil continua a sua produção literária, refugiado no interior do país, enquanto Laurinha decide voltar a combater a ditadura, depois de ter aprendido com os erros cometidos e a zelar pela memória histórica do grupo guerrilheiro. Como pensava João, a revolução e Laurinha são “sementes gêmeas, germinando na mesma terra escura e fresca” (*BDJ*, p. 151).

#### 4. Os Sujeitos da Estória/História

A narrativa poderia ter tido início com a descrição do bar em que os jovens intelectuais costumam consumir diversas bebidas, consideradas como determinantes da alienação dos frequentadores deste local de boémia e de tagarelice, mas ao mesmo tempo lugar de refúgio e de oposição ao regime militar. No entanto, o leitor é colocado desde logo perante um drama vivido por duas personagens (João e Laurinha), vítimas de tortura, quadro este próprio do período sangrento e tumultuado da ditadura brasileira. Este primeiro fragmento é reservado à apresentação do casal e traduz o pensamento da intelectualidade de esquerda, inconformada com o golpe de 1964.

De todos os integrantes do grupo que se pretende formar no Rio de Janeiro, João é aquele que melhor representa a vontade de impedir que a ditadura se mantenha. É também o que mais se esforça para fazer a revolução, único instrumento viável para uma mudança da realidade política que se está vivendo. João, que vê o amorismo eterno (*BDJ*, p. 33) do brasileiro como principal dificuldade para a mudança, pensa que esta deveria ocorrer com a luta “por um mundo melhor”. Contra o poder do capitalismo, mantém contato com Cuba, o país que representa a ilusão de um dia se poder estabelecer uma sociedade mais justa e democrática. No encontro de João com Adolfo Mena fica bem claro como a resistência clandestina tentou impedir a afirmação das ditaduras no continente latino-americano, principalmente no Brasil. João ouve daquele revolucionário palavras que dão conta dessa resistência bem como da grande vontade da esquerda de libertar os países do continente da dominação dos Estados Unidos da América: “Nós nos conhecemos [...] em nosso Continente. Não é por gosto nem por lógica que o Che acredita no foco gerando a revolução. Por conhecer sua gente é que chegou à conclusão de que na América Latina o filho há de parir a mãe.” (*BDJ*, p. 52).

Por acreditar na revolução como instrumento de mudanças profundas no país, mantendo-se firme nas suas convicções e incentivado pelos ideais do Che, João esforça-se, muito mais do que os restantes participantes do grupo guerrilheiro, para impedir a continuação da ditadura.

Diferentemente, Aniceto, vindo da classe mais baixa da sociedade brasileira, parece não saber porque está envolvido na revolução, o que confirma que o povo não teria despertado nem um pouco para a sua própria condição de subdesenvolvido. Não obstante a ignorância política, ele sensibiliza-se perante os males da ditadura e assume entrar no combate desde que haja dinheiro para isso (*BDJ*, p. 28). E para conseguir fundos para a luta armada falsifica o uísque no bar onde trabalha e de que é homem de confiança do dono do mesmo, o espanhol Andrés. Todavia, a desorganização do grupo brasileiro é tanta que leva Laurinha a duvidar, por vezes, dos companheiros, inquirindo do marido se é possível criar um movimento, a partir dessa balbúrdia ou se se pode extrair uma revolução dessa mesma desordem, dado que as pessoas parecem andar todas no mundo da lua. Mas João mantém a esperança e a confiança em todos eles: “Nossos patrícios estão hibernando, como diz o Gil, mas quando saírem ao sol o sol nem vai mais chegar ao chão da América, tantos seremos nós.” (*BDJ*, p. 30).

Todavia, na verdade, os pretensos “terroristas” (como lhes chama a repressão) nem sequer resolvem os seus problemas pessoais. É o que ocorre com Gil, o escritor famoso que, entre outras coisas, guarda mágoas e ciúmes do romance da sua antiga namorada Mariana com o camarada Mansinho. Por outro lado, o grupo entende a revolução como uma festa, um baile (*BDJ*, p. 31), para o qual se tira férias da repartição do Governo ou se inventa uma reportagem no Pantanal, de modo a poder-se voltar ao emprego anterior. São as características próprias de uma juventude que se vê forçada a trocar a teoria aprendida nos livros por uma prática, cuja condição de sobrevivência é pegar em armas, mesmo que não saiba como estas se manejam, à exceção de Aniceto.

Adepto da contracultura alternativa aos costumes e à moral burguesa, situação que se enquadra na compreensão geral dos esquerdistas dos anos 60, Murta é um cineasta alinhado com o Cinema Novo e apresenta-se como um *hippie*: “Cabelo ainda mais comprido que de costume, calça Lee rapada, medalhão de fôlha de lemanjá pendurado duma corrente sôbre o peito magro e peludo.” (*BDJ*, p. 31).

Ele entende que o Brasil não gosta de símbolos e não possui passado, nem História, nem alguma experiência de onde se possam extrair lições para o presente. Defensor de uma arte elaborada que à primeira vista se torna incompreensível, não concretiza nada do que anuncia. Por isso, Mansinho

converte-o em motorista da revolução nos assaltos a bancos, dado que o anterior condutor, um jovem estudante de medicina, tinha sido apanhado pela polícia que lhe deu “umas porradas e uns choques elétricos mas não abriu a boca. Tomaram o depoimento e soltaram êle, convencido de que era papo furado a denúncia do puto que o denunciou” (*BDJ*, p. 71).

O jornalista Mansinho é desejado por diversas mulheres, mas os seus namoricos não passam de casos: Dora, Karin, Mariana. Todavia a sua aspiração a guerrilheiro é um pouco problemática, visto que tem a consciência de que pode ser morto a qualquer momento ou viver em algum exílio: “ter de viver longe [...] para o resto da vida, em algum exílio” (*BDJ*, p. 11). Ou seja, o exílio como derrota pessoal, viagem sem retorno, fim do sonho, fracasso da utopia, a dor da constatação da perda de um futuro esperado que não veio.

Sensível à pintura, vai visitar com o seu irmão mais novo, Jacinto, o quadro da primeira missa rezada no Brasil, guardado pelo Banco Boavista que o transformou em decoração superficial, como se esta tela fosse um objeto qualquer do seu espólio. Sem poder desenvolver a vocação artística, Mansinho declara-se invejoso da criatividade de Gil, a quem roubara Mariana, roubo este duplamente inútil, visto que ele se confessa avesso aos assédios e às perseguições da jovem que se teria transformado numa medíocre, contagiando-o também a ele. A fim de compensar a vulgaridade, Mansinho pensa em converter-se em herói revolucionário num livro escrito por Gil. Para isso vai assaltando bancos com a finalidade de obter fundos para a luta no Pantanal e na Bolívia, únicos atos concretos e desafiadores do grupo em toda a primeira parte da narrativa.

Mansinho leva a sério o ofício de provedor de fundos, como diz João (*BDJ*, p. 52) ou as expropriações: “A receita [...] é a de tirar de quem tem para dar a quem não tem” (*BDJ*, p. 70). Nesta sua função o operário da ação direta atuava com profissionalismo, tornando-se uma pessoa fria com olhos duros, gestos exactos, não admitindo qualquer brincadeira sobre o tema. Pretendendo reforçar a sua opinião sobre a apreensão do dinheiro do setor bancário, apoiava-se num comentário do capitão português Henrique Galvão segundo o qual é necessário dinheiro para se fazer a propaganda insurreccional e investir na educação revolucionária do povo (*BDJ*, pp. 69-70). Para além dos assaltos, Mansinho faz e guarda em sua casa, ajudado por Jacinto<sup>68</sup>, coquetéis *Molotov* e pequenas bombas caseiras.

Mariana é apaixonada por Mansinho, que a rejeita e passa o tempo todo a fugir dela. Todavia continua a ser desejada por Gil, o escritor famoso que

---

<sup>68</sup> Jacinto representa a juventude que, por todo o Brasil, se empenhava na luta, através de passeatas e muitas outras manifestações, para as quais pintava quadros de protesto.

a transforma em objeto da sua ficção. Não se sentindo amada pelo atual namorado, volta para Gil com quem vai viver no Chapadão.

Geraldino, ex-padre de Alagoas, considera que a Igreja é uma instituição que se deve preocupar com os problemas imediatos da realidade. Como isto não acontece, afasta-se da mesma e vai integrar no Rio de Janeiro o grupo de intelectuais que planeiam fazer a revolução brasileira. Num diálogo com João, em que se fala de São João da Cruz, chega a ter este desabafo: "Confesso a você que tôda discussão da idéia de Deus me repugna. Não se esqueça que Deus era minha profissão." (BDJ, p. 137).

No início da narrativa, Joelmir vive no Pantanal onde se casou com Valde-lize, uma morena bonita, cujo pai lhes comprara uma roça onde criam gado. O afastamento das pessoas envolvidas na luta armada em Caparaó dá-lhe condições de meditar e refletir sobre a revolução. A região solitária do interior do Brasil, onde ele vive, é considerada por João e os cubanos como o local ideal para a multiplicação dos focos, dado que esse isolamento facilitaria a adesão popular à luta armada. Assim, Joelmir, que guarda as armas da anterior guerrilha, espera que as venham buscar, dedicando-se a elas com todo o carinho e políndo-as amorosamente.

João tem um respeito religioso pela revolução. Como se deduz da advertência feita a Mansinho – "E por favor não fale em revolução como um idiota" (BDJ, p. 33) –, esta atinge, no seu entendimento, as proporções de Deus. A glorificação da política ajusta-se, com perfeição, a João, professor de Literatura Espanhola, admirador da poesia de São João da Cruz, que recita em diversas passagens da narrativa. Assim pretende conciliar o socialismo puramente científico com todo o legado cultural hispânico: "João, com seu amor pela poesia espanhola, dizia: *Aunque sea de noche*, e ela concordava, fervorosa, mas agora chega, chega, depois da noite da Rua da Relação chega, noite em poesia é uma coisa e na Rua da Relação é outra." (BDJ, p. 49).

Esta decisão leva-o a viver cada vez mais intensamente a revolução e a elaborar o plano guerrilheiro: "A revolução, fazer a revolução. Não mais discutindo-a e preparando-a em termos do futuro, e sim, como se a revolução estivesse sentada na sala e à noite se deitasse na cama com eles, entre eles." (BDJ, p. 48).

Para atingir os intentos, contata alguns revolucionários que pertencem ao grupo do Che, como Mena, Maldonado e Eustáquio. Num encontro com este, em São Paulo, são demarcadas territorialmente a atuação dos focos e a troca de ideias sobre estratégias para derrotar o imperialismo na América Latina. Aliás o cubano vira já muitas mortes e padecimentos, "mas até um determinado momento soubera que ali como outrora na Serra [Maestra]



a guerrilha antes de vencer tem de beber seu próprio sangue e comer suas carnes." (*BDJ*, p. 114).

E por isso João e Eustáquio concebem a transformação social através do sofrimento de muitos homens. A revolução, ainda que aponte para um horizonte utópico do paraíso em que o homem viverá numa sociedade justa e igualitária, é uma árdua e dolorosa tarefa, que não comporta nem conflitos existenciais nem a felicidade individual. É assim que ambos a sentem, quando se lembram das condições em que os companheiros vivem, na Bolívia e no Brasil, fugindo da polícia ou tentando organizar os focos revolucionários no interior brasileiro.

Em *BDJ*, está bem presente a figura do intelectual engajado e do que deixou de o ser. Por um lado, temos o escritor subjetivista, ou seja, o que coloca em primeiro lugar o próprio ego e, por outro, o escritor ético que assume a escrita como um *oficium*, um dever moral para com a sociedade e para consigo mesmo. São eles respetivamente Gil e João.

Ambos escritores, diferenciam-se em muitos aspetos, nomeadamente no que diz respeito ao compromisso com a causa revolucionária. Na verdade, João representa o envolvimento direto do intelectual no movimento revolucionário, demonstrando a profunda consciência de que a realidade política deve ser modificada. Gil, ainda que não seja alienado, encarna a grande indiferença de muitos escritores brasileiros perante esta situação. Se João vê o amadorismo eterno (*BDJ*, p. 33) do brasileiro como dificuldade para a tentativa de acabar com essa condição, Gil encontra nessa mesma falta de profissionalismo um estímulo irremediável para se manter como está.

Gil é apresentado já no primeiro capítulo de *BDJ* como dissidente, um escritor que não quer saber mais da revolução de que se despede, através de um bilhete: "Peço minha demissão da revolução. Arranje outro homem para Corumbá, se é que faz falta" (*BDJ*, p. 48). Abandonando a cidade passa a morar num pequeno sítio nos arredores de Corumbá onde deseja apenas recuperar a ex-namorada Mariana e escrever livros (*BDJ*, pp. 23-24). Todavia, malgrado o ideal da luta armada, Gil não opta, por exemplo, pelo ufanismo romântico ou pela visão de um Brasil Grande, frequentemente anunciado pela propaganda dominante. O seu projeto é agora o de conhecer as entranhas do Brasil. E o contato com o interior longínquo do país desperta nele uma impressão pessimista:

Mergulhou no Pantanal de poros abertos, para ingurgitar o que encontrasse e suar depois o Brasil tal como conhecido das toupeiras, dos tatús e dos mortos de bôca cheia de terra, no máximo o Brasil rente ao chão, bem rente, jamais atingindo a altura de um homem e nunca a altura de um revolucionário. (*BDJ*, p. 24)

Enquanto Gil tem todo o tempo do mundo para refletir sobre a revolução, reconhecendo-se todavia impotente para escrever o romance sobre a mesma, João pressionado pelo sistema repressivo, extremamente desumano, não consegue descobrir um projeto viável para a transformação do Brasil. Mas homem de convicções e de combate decide ir ao encontro das exigências do tempo presente, dando a sua pessoa ou a sua palavra em penhor servindo de caução e assumindo explicitamente uma série de compromissos perante a coletividade. Liga-se à sociedade por uma promessa e joga nessa partida a sua credibilidade e a sua reputação. Como Sartre, João é “interessado” no que quer que faça. Está comprometido e escolhe com firmeza responder às exigências do tempo presente. Vê no sacrifício não exatamente a glória póstuma mas um salutar exercício de modéstia que atesta a vontade de se reunir ao mundo dos homens e de tomar parte nos debates que o agitam. Ele é o homem novo concebido por Che Guevara, sujeito do seu destino, aceitando o sacrifício da sua vida estoicamente, imaginando que a organização continuará a luta mesmo após a sua morte e que o seu nome correrá de boca em boca como herói nacional. Como as coisas estão a acontecer, pensa que é preciso “estar atento e forte”, sem “tempo de temer a morte” a fim de sacudir a ordem instituída.

É o engajamento completo, ou seja, o ponto onde se encontram e se ligam o indivíduo e o coletivo, onde a pessoa traduz em atos e para os outros a escolha que fez. É uma decisão de ordem moral através da qual o indivíduo entende colocar de acordo a sua ação prática e as suas convicções íntimas, com todos os riscos que isso comporta. Por ser uma decisão de ordem moral, raramente o escritor engajado se filia num partido e não se sente o porta-voz de uma doutrina política. Por isso os seus textos manifestam as contradições e as dificuldades de um trabalho em que a política pelo seu lado moral aparece muitas vezes mais como um mal necessário do que como uma escolha positiva. Consequentemente, depois da prisão, João volta às suas atividades: escrever, trabalhando no seu livro intitulado *Primeiros versos*, e principalmente preparar a revolução, uma vez que os “indecisos cordões” que marcham pelas ruas devem deixar de acreditar que as flores podem vencer os canhões e pegar em armas para fazer a História.

Em contrapartida Gil é um intelectual que paira tranquilo por sobre a tempestade dos acontecimentos. É um homem resignado, paciente da História, uma amostra de muitas pessoas que só estariam dispostas a comprometerem-se se tivessem a certeza de que o seu sacrifício poderia abolir definitivamente a miséria ou a tirania do mundo. Como dizia Heraclito, o quotidiano permite aos homens viver “adormecidos”, assistir inconsistentes às suas próprias vidas; permite que se percam em lutas pelo poder e em pequenas histórias

pessoais onde o mundo, a história e o meio são apenas um cenário e o resto da humanidade simples figurantes. Para o homem adormecido, os problemas maiores da sua época provocam talvez respostas ou opiniões sem entusiasmo. A única coisa que lhe interessa é a pequena história pessoal. Gil, tal como os adormecidos, vive acreditando apenas nele próprio, como se cada um fosse uma essência à parte e autônoma. Não se preocupa legitimamente com os outros nem existe no seu vocabulário a palavra solidariedade.

O encontro de Gil com o grupo do Rio dá-se no capítulo sétimo. É a primeira vez que todos se reúnem e se podem confrontar sem máscaras ou qualquer outro artifício. Desde logo, Gil deixa bem patente a sua posição face ao que os companheiros pretendem fazer: “Se continua em vigor sei lá que plano de sublevar o Continente com meia dúzia de gatos pingados, eu pediria a vocês que ficassem em minha casa o mínimo possível de tempo. Se ficarem aqui muito tempo, me comprometem.” (*BDJ*, p. 121).

E batiza com ironia as guerrilhas de “cruzadas”, como se revolucionários, fanatismo, obscurantismo, messianismo, massacres inúteis fossem uma e a mesma coisa. Pouco antes da chegada do grupo Gil é questionado por Mariana no sentido de saber se não se deve fazer a revolução, até porque nela está implicado um Homem que lutara, durante três anos, na *Sierra Maestra*, e ajudara a vencer o regime de Fulgêncio Baptista, apoiado pelos norte-americanos. Embora concordando com o papel inestimável do Comandante Che Guevara, Gil acrescenta: “acho que ninguém está querendo mesmo [fazer a revolução], eis a verdade. [...] Nossos companheiros não querem realizar a revolução e sim realizar-se nela. Acho que talvez sejam assim os que começam a revolução.” (*BDJ*, p. 113).

Reconhecendo grandes ambiguidades nos pensamentos e nas intenções dos companheiros, não pode desconhecer que todos, mesmo ele próprio, se preocupam sobretudo com os projetos pessoais e que se envolvem na iniciativa revolucionária porque desejam modificar as suas vidas. É Gil que traz à luz do dia com todo o seu cepticismo aquilo que todos sabem, mas não entendem: a impossibilidade de conduzirem a História do Brasil e a história das suas próprias vidas: “O Brasil de hoje só terá a história que eu lhe der. Eu posso inventar o Brasil aprofundando aquilo que êle é. [...] Eu não quero escrever um livro sobre pessoas que se imaginaram feitas para produzir história e viveram vidas frustradas num país pré-histórico.” (*BDJ*, pp. 122-123).

Assim para ele a presente revolução no Brasil é um simples projeto, tão longe de se realizar como a própria ideia de Nação brasileira semelhante a muitos outros que já foram organizados para fazer essa mudança e que não tiveram em conta a população mais explorada e oprimida. Para melhor evidenciar as contradições dos companheiros, apresenta-lhes com uma certa

dose de zombaria uma coleção de revoluções brasileiras:

Para o camarada Murta, tenho aqui Arraes, Julião e a revolução nos campos. [...] Para Mansinho ausente, se lhe interessar, tenho a revolução pelo foco de Brizola, com a formação e, em seguida o abandono, de grupos guerrilheiros por toda parte. Ao camarada Geraldino ofereço os padres na revolução, o retorno do Cristo às multidões, a missa de iê-iê-iê. Para João há de tudo, do cristianismo marxista dos santos espanhóis que, segundo ele, foram buscar o canto dos esposais da alma com Deus na cama do povo, até a história do Partido Comunista, que vai do brilhante Prestes dos inícios ao morigerado pai de família em que ele se transformou, e até a rebelião de Marighela, contra Prestes. (*BDJ*, p. 122).

Gil mostra um profundo conhecimento das tentativas revolucionárias que nunca se concretizaram no Brasil, que se transformaram em simples desejos ou atos supérfluos, sonhos de mudança que duraram breves minutos. E quais são as características destas revoluções evocadas por Gil? Populismo, demagogia, ecletismo, inércia, provincianismo, inconsciência profunda e contribuição dos próprios rebeldes para as estruturas imobilizadas do país. Assim não vê exequibilidade na revolução dos campos iniciada por Francisco Julião e apoiada, mais tarde, pelo Governador de Pernambuco Miguel Arraes, uma vez que este, sendo um político populista, não pode conduzir uma revolução feita pelo povo, a não ser que desça ao nível dos camponeses, vítimas diretas de qualquer sistema ditatorial. O mesmo acontece com o gaúcho Leonel Brizola que saiu do Brasil no momento do golpe de 64, sem enfrentar a violência do Estado, proferindo no exílio e portanto longe do terror institucionalizado violentos discursos contra os militares. Por conseguinte Gil condena a consciência revolucionária impregnada de oportunismos populistas sem qualquer autenticidade marxista. Do ponto de vista histórico, os comentários de Gil remetem-nos para o erro da avaliação da realidade brasileira feita pela esquerda que acredita na aliança com a burguesia industrial urbana, considerada por essa mesma esquerda como progressista e inimiga do latifúndio e do capital internacional.

Gil ataca ainda o chamado “mal da esquerda”, a tendência para as constantes divisões enquanto o inimigo comum, a direita, se une e consolida. E utiliza a revolta de Carlos Marighela contra Prestes para exemplificar o fortalecimento da direita, aproveitando-se do prazer de protagonismo dos homens de esquerda. Lembra também com sarcasmo ao ex-sacerdote Geraldino os “padres na revolução, o retorno do Cristo às multidões, a missa de iê-iê-iê” e a grande penetração do pensamento marxista em determinadas camadas da Igreja Católica, manifestando a sua desilusão com o enfraquecimento do Marxismo, transformado em Bíblia e objeto sagrado. Prevenindo-se contra

eventuais críticas dos companheiros, defende-se pondo ao mesmo nível as atitudes da Igreja progressista e os messianismos inconsequentes que se tornam moda e podem ser absorvidos pela indústria cultural ou pela propaganda oficial do regime.

Ao longo da narrativa e de acordo com o discurso de João, a história do Brasil começaria com os guerrilheiros. Pelo contrário, Gil mostra a inutilidade do trabalho da esquerda nas últimas décadas, começando por referir a deslocação do fundador do Partido Comunista, Astrojildo Pereira, à Bolívia em 1927 para entrar em contato com o líder tenentista ali refugiado, a fim de o aproximar do marxismo-leninismo, ou seja, para “catequizar Prestes para o comunismo” (*BDJ*, p. 125). Como já não acredita em algo que tem de acontecer pela vontade dos grupos, sem a mobilização das grandes massas populares, Gil sente-se exilado dentro do seu próprio grupo, o que o leva a regressar lentamente ao quotidiano mais simples.

No início do romance, o narrador fala em “exílio de Corumbá” no que respeita a Gil, mas que pode estender a ideia de exílio a todos os protagonistas, dado que os guerrilheiros têm que conviver com mentalidades provincianas, uma verdadeira fase de aprendizagem do outro Brasil. Na passagem do espaço urbano para o rural, os revolucionários devem eliminar as próprias raízes, silenciar as ideias e as origens, suspender a sua própria história, o que caracteriza de certo modo a alienação. Por isso Gil, no seu retiro de Corumbá, começa a pensar no exílio na Europa, “segundo o exemplo de Cortázar, García Márquez, Astúrias, Vargas Llosa, Alejo Carpentier. Ou então construo aqui mesmo um castelo inglês, como o de Borges em Buenos Aires. Todos eles sabem que o urso está dormindo.” (*BDJ*, p. 125).

Mas como não se pode colocar ao mesmo nível dos grandes escritores da América Latina que no exílio fizeram da literatura uma forma de resistência aos regimes de opressão que ocuparam o poder nos seus países, Gil escolhe um retiro interno. E tal como desiste da revolução também abdica de fazer uma literatura comprometida com a realidade histórica do seu tempo: “Basta me deixar de fora da revolução que vocês não vão fazer. Eu já passei para outra literatura. Estou despachando para o editor um livro que é o monólogo interior de uma onça que se domestica a si própria ao ponto de ajudar o fazendeiro a encontrar boi fujão.” (*BDJ*, p. 123).

Por isso escreve o livro de Mariana (um diário da sua ausência) a que o escritor dá o nome de *Livro do que fazer* (*BDJ*, p. 120). O título desperta, desde logo, o interesse e faz-nos lembrar um dos volumes escritos por Vladimir Ilitch Ulianov, denominado *Que Fazer?* Porém, em lugar da interrogação leninista, o livro de Gil é claro no que trabalha: “profecia erótica do que ia fazer com Mariana quando esta voltasse” (*BDJ*, p. 106). Este livro segundo

ele não tem quaisquer elementos citadinos, de revolução, de comunismo, pelo contrário seria um livro rural, campestre, “um livro atravessado de rios, de raízes, de bois e boiadeiros” (*BDJ*, p. 112). Todavia na realidade o livro não passa de uma intenção, dado se restringir unicamente a ideias. Assim Gil é o modelo de alguns escritores brasileiros dos finais da década de 60 do século XX com a sua indecisão, não sabendo sobre o que escrever, enquanto vão duvidando do engajamento político, um dos marcos do romance neste período. Representa a chamada “cultura da derrota”<sup>69</sup>.

Pelo contrário João (o escritor escrevente ou intelectual engajado) não pensa a escrita como um fim em si, considerando-a suscetível de se tornar um meio ao serviço de uma causa que ultrapassa em muito a literatura. Encaixa-se perfeitamente na conceção de Antonio Candido, segundo a qual:

nos países da América Latina a literatura sempre foi algo profundamente empenhado na construção e na aquisição de uma consciência nacional. [...] A criação literária traz como condição necessária uma carga de liberdade que a torna independente sob muitos aspectos, de tal maneira que a explicação dos seus produtos é encontrada sobretudo neles mesmos.<sup>70</sup>

A referência de Gil aos escritores americanos de língua espanhola abre espaço para a reflexão sobre as condições do literato latinoamericano nos momentos de ditadura. E dessa alusão podemos deduzir que estes preferiam o exílio a terem de se conformar com (ou enfrentar) as ditaduras dos seus países. Esta questão é bastante explorada pelo próprio Callado que entende que o intelectual deve comprometer-se com o processo histórico, nomeadamente nos países em que a democracia e a igualdade social estejam ameaçadas, participando da construção do projeto de uma nação. Callado afirma que o intelectual, zelando pela memória histórica de um povo e analisando as suas necessidades e desejos utópicos, deve engajar-se na luta pela construção de uma identidade nacional e de uma sociedade justa,

sem [...] esperar por um momento melhor para mudar as coisas, [porque] a responsabilidade de um escritor enquanto tal é grande demais para que ele se contente em fazer apenas o que gostaria, em países em que as pessoas estão longe de viver como gostariam. [...] E nossos escritores deveriam estar pensando; à medida que nossos regimes ditatoriais, tornam-se cada vez mais sofisticados, em nova formas de combatê-lo.<sup>71</sup>

<sup>69</sup> Renato Franco, *O itinerário político do romance pós-64: A festa*, São Paulo, Fundação Editora da UNESP, 1998, p. 73.

<sup>70</sup> Antonio Candido, *op. cit.*, pp. 197-217.

<sup>71</sup> Cf. Antonio Callado, *Censura e outros problemas dos escritores latino-americanos*, Rio de Janeiro, Record, 2006.

## 4. O povo e os donos do poder

O romance *BDJ* coloca muitas questões, entre as quais a da inexistência da participação do povo na narrativa. Na verdade, as massas populares estão ausentes do relato, como sublinhou Lígia Chiappini<sup>72</sup>. Também o crítico Davi Arrigucci corrobora esta afirmação, sendo aliás ainda mais específico: "O intelectual chega num ponto que tem dificuldade de falar de uma coisa que ele não conhece, da qual está afastado, por causa da própria situação histórica."<sup>73</sup> Estas observações são legítimas, dado que vemos em *BDJ* esboços genéricos da construção de uma nova vida, sem a inclusão de uma classe que de todas seria a mais beneficiada.

A guerrilha é a luta armada dos mais fracos contra os poderosos, dos poucos contra os muitos, da astúcia contra a força e por si só não pode conduzir à vitória final. Ela deve ir evoluindo, desenvolvendo-se progressivamente até que as forças adquiram características de um exército regular. Para isso necessita do contributo do povo, da inserção dos trabalhadores rurais, dessa "massa adormecida que era necessário mobilizar"<sup>74</sup>, conforme anota o próprio Che Guevara. E isto é o que não chega a acontecer no romance de Callado.

No Brasil, após o golpe militar de 1964, o intelectual teve de desempenhar um papel político insubstituível: por um lado, demonstrar enquanto ideólogo que o desenvolvimento económico, a emancipação das classes populares e a independência nacional são três aspetos de um mesmo projeto de libertação; e por outro lado ajudar o povo a tomar consciência da sua vocação revolucionária. A revolução não é uma simples mudança vinda "de cima", porque passa pela ação das classes populares que têm de pegar em armas contra o sistema dominante. Não é o que se passa em *BDJ*, onde o povo não tem qualquer participação na luta contra a ditadura. Sendo ele alienado e incapaz de se opor ao regime político surgido em 64, são os intelectuais de esquerda que encarnam a insatisfação perante o novo governo. Caber-lhes-ia portanto assumir o papel de conscientizadores, função por demais importante no movimento revolucionário, mesmo que eles não saibam ou não tenham meios de fazer a revolução. Todavia nesta narrativa de Antonio Callado os rebeldes "festivos" não desempenham esse papel e não parecem sentir os verdadeiros anseios das massas, reivindicando uma sociedade mais justa e democrática.

Também no que respeita à guerrilha boliviana recriada por Callado, não há uma aliança dos intelectuais e dos trabalhadores. Pelo contrário falta

<sup>72</sup> Cf. Lígia Chiappini Leite, *Quando a Pátria viaja: Uma leitura dos romances de Antonio Callado*, São Paulo, Brasiliense, 1983, pp. 232-233.

<sup>73</sup> AAVV, *Ficção em debate e outros temas*, São Paulo: Duas Cidades/Campinas, Universidade Estadual de Campinas, 1979, pp. 15-16.

<sup>74</sup> Ernesto Guevara, *Cuba, guerra revolucionária?*, Lisboa, Edições 70, 1972, p. 2.

ao movimento revolucionário o apoio dos camponeses, como o próprio Che Guevara anota no seu diário: “a massa camponesa não só em nada nos ajuda como se converte em delatora”<sup>75</sup>. Deste mesmo facto se queixa outro guerrilheiro do grupo guevarista: “Até agora – disse Camba – não grudou na gente nenhum camponês, e só falam com a gente os camponeses que a gente paga muito bem para nos contarem mentiras e venderem leitão magro.” (*BDJ*, p. 116).

Os camponeses bolivianos mostram-se insensíveis à causa popular. São sobretudo gananciosos, não demonstrando consciência de explorados, pois tiram vantagens comerciais da situação difícil dos guerrilheiros que em tese seriam os seus salvadores. Este fenómeno não se verificara em Cuba, como indica Eustáquio, ao comparar a situação presente dos revolucionários com a experiência passada na Ilha: “Na Bolívia ficamos transparentes. Em Cuba os camponeses viam a gente, enxergavam a gente passar, vinham lutar ao nosso lado e se chamavam Pablito León, Gonzalo González, Calixto. E as guerrilheiras, Oníria, Lídia Doce, Clodomira.” (*BDJ*, p. 162).

Do lado brasileiro, a maioria dos elementos do grupo rebelde é oriunda de classes sociais privilegiadas no contexto social brasileiro. Porém não parece possuir formação ideológica, o que ocorreu na realidade, como confessou Fernando Gabeira ao rememorar a história do grupo a que esteve ligado:

As tarefas teóricas praticamente não existiam no horizonte das ocupações cotidianas. Eram vistas com desconfianças, apesar do nível geral ser muito baixo. Nenhum de nós havia lido o *Capital*, nenhum de nós conhecia, profundamente, a experiência revolucionária em outros países, nenhum de nós, enfim, problematizava algum aspecto do marxismo, ou mesmo inventara um campo novo para pesquisar. Tendíamos a uma concepção muito estreita do movimento e muitos achavam, mesmo, que a ação era tudo<sup>76</sup>.

Com efeito, os rebeldes de *BDJ* nas breves conversas que mantêm sobre os fins da revolução não questionam os interesses da população. O povo é esquecido na sua miséria, o que coloca em causa o sentido da revolução. Nem Mansinho com o seu gosto pela pintura foi capaz de apresentar uma explicação sistemática e consistente das suas ideias, nomeadamente sobre o papel da arte na sociedade capitalista ou como seria a produção artística na comunidade. Na verdade o projeto revolucionário, pela pressa em fazer a mudança, não inclui qualquer programação cultural, o que contraria a teoria que considera estas atividades como um dever político de participação. Aliás

<sup>75</sup> *Idem*, *Aventura boliviana*, Porto, Editorial Inova, s/d, p. 170.

<sup>76</sup> Cf. Fernando Gabeira, *O que é isso, companheiro?*, 2.<sup>a</sup> ed., São Paulo, Companhia das Letras, 1996, p. 147.



não há em toda a narrativa qualquer exposição nem mesmo uma discussão aprofundada da programação cultural. E ao longo do romance existem, pelo menos, duas situações em que este tema poderia ter sido focado, nomeadamente no encontro de João e Maldonado no Museu de Arte de São Paulo e na ida de Mansinho, acompanhado por seu irmão Jacinto, ao Banco Boavista, onde está exposto o quadro "A primeira Missa no Brasil".

Há no entanto em *BDJ* duas personagens que, oriundas do interior do Brasil, de zonas muito diferentes dos grandes centros e bem difíceis de ser transformadas, possuem outras experiências que estão fora do conhecimento dos seus companheiros. Mas nem Geraldino nem Aniceto entram nas discussões pelo que nada podem acrescentar ao grupo, nem sequer a informação sobre um Brasil inteiramente diverso, devido à mentalidade ainda colonial da sua população. Aliás Aniceto está muito longe do herói popular que a esquerda idealizava, do oprimido que desperta para a consciência de classe. Ele é na verdade a personagem que representa a classe inculta e desconhecadora dos seus verdadeiros problemas. Tratando-se de um jagunço nordestino, pistoleiro afamado nas margens do São Francisco (*BDJ*, p. 21), não representa o conflito entre camponeses e coronéis.

Quanto a Geraldino, é uma personagem bastante ambígua, muito difícil de caracterizar. Encontramo-lo no Rio de Janeiro fazendo parte do grupo que pretende iniciar a luta armada em Mato Grosso. O contato com ele, logo no primeiro capítulo do romance, faz-se numa igreja do Centro carioca onde fora marcado um encontro com Eustáquio, companheiro de Che Guevara. Essa breve reunião junto à estátua de S. José incomoda Geraldino, visto que o Santo era o padroeiro da cidade onde exercera o sacerdócio. O narrador poderia aproveitar este momento para dar algumas pistas sobre a razão por que Geraldino decidira deixar de ser padre mas não o faz. Pelo contrário, vai lançando ao longo do romance alguns poucos comentários de Geraldino que nos induzem a pensar ser grande o ódio do ex-padre em relação a Deus. Assim em conversa com João sobre São João da Cruz ele chega mesmo a desabafar: "Confesso a você que toda discussão da idéia de Deus me repugna. Não se esqueça que Deus era minha profissão" (*BDJ*, p. 137). E quando se encontra com os companheiros no Bar, tem uma visão de "Cristo passar ao longe, frio, fino, branco e clorótico como uma virgem romântica. [O ex-padre] desviou os olhos com frieza e lástima." (*BDJ*, p. 35).

Geraldino poderia talvez considerar que a Igreja como instituição se devia preocupar com os problemas imediatos da realidade, tal como pensavam tantos colegas seus que se integraram nas muitas comunidades populares que então se formaram, ajudando os mais carenciados, ensinando-os a reivindicar as coisas mais básicas a que qualquer cidadão tem direito e utilizando por

vezes a sua oratória para denunciar casos ou assuntos que deviam ser conhecidos de toda a nação brasileira. Todavia, pouco fala e isso parece estranho pois, sendo ele um sacerdote, teve de seguir estudos muito mais do que elementares, assemelhando-se portanto em termos de cultura a João ou a Gil. A única certeza que ele tem é a de acompanhar João na luta armada, levando-o a morrer junto com ele nas águas do Paraguai, metralhado pela polícia e pela Marinha. Parece existir uma razão mais simples e menos altruísta para que tenha abandonado o sacerdócio. Talvez Geraldino se tenha apaixonado por uma paroquiana tal como se depreende de uma conversa de Mansinho, no bar onde se costumava reunir, ao fim da noite, a roda boémia, a esquerda festiva: “Boa é a vida do Geraldino [...] Não é mais padre mas continua fugindo das mulheres como o diabo da cruz” (*BDJ*, p. 33).

Segundo o narrador, o ex-padre de S. José da Laje em Alagoas ficara meio corado, embora sorrindo, dado que pensava numa pessoa específica, Ermelinda, diferente das mulheres que formavam o grupo urbano da guerrilha. E, quando Mariana comenta o amor de João por Laurinha, Geraldino afirma, sorrindo: “Deve ser bom um amor assim” (*BDJ*, p. 35).

Joelmir é outra personagem que, depois de ter sido expulso das fileiras do exército – mostrando com isso que a insatisfação atingia também alguns militares, sobretudo os que provêm das classes populares – e após ter participado na frustrada guerrilha do Caparaó, casa-se com Valdelize, filha do dono de um bar. Ambos se dedicam a uma vida campestre, calma e sem ambições e ele quase se esquece do encontro marcado com um outro movimento armado. Mas depois de restabelecido o contato no vale do Miranda com João, o antigo sargento e ex-guerrilheiro é incentivado pela esposa a quem define como uma “mulher às direitas”, a ir entregar as armas. Como ele mesmo diz, ela também “deixou vir usar as armas” (*BDJ*, p. 134), pois era conhecedora do seu passado. Embora pensasse que Joelmir poderia com ela “envelhecer como um hortelão paraguaio de algumas posses, sorvendo o tererê da guampa com um canudo de prata” (*BDJ*, p. 135), preparou o repasto que ele irá usufruir com os companheiros de luta: “Valdelize apanhou os ovos no galinheiro, apanhou as frutas nas árvores, secou a carne, moeu o mate, engomou e passou a ferro a toalha. Só faltou mesmo botar a mesa, que eu botei para vocês como se ela tivesse pôsto.” (*BDJ*, p. 153).

Todavia um pouco antes, quando João se encontrou com Joelmir por causa das armas, Valdelize como se pressentisse o perigo na figura do professor saiu de casa e colocou-se atrás do marido, as mãos sobre os ombros dele, como se o protegesse. Não obstante Joelmir lhe dizer que aquele era o seu grande amigo e este se levantasse para a cumprimentar, Valdelize “apenas bateu com a cabeça e voltou ao interior da casa” (*BDJ*, p. 101). Como se pode constatar

em relação a Valdelize, apesar de o povo não aparecer como uma força atuante na luta contra a ditadura, parece não aceitá-la com bons olhos. É de notar que as personagens principais estão rodeadas de figuras pertencentes a classes menos favorecidas ou mais alienadas, sobretudo em determinadas partes da ação, nomeadamente após a morte de alguns revolucionários e a dispersão dos restantes. Uma das personagens que entra em cena nesta altura é Maria da Glória que se junta a Aniceto, depois da carnificina na fronteira do Brasil. Antes de se reunirem, Aniceto recebia cartas de Da Glória, que alfabetizada (o que não deveria ser comum nesta zona distante do Brasil) lhe vai dando notícias, embora vagas, do que se passava na terra natal. Após os trágicos acontecimentos de Corumbá, Da Glória vai viver com Aniceto no Chapadão, ao lado de Gil e Mariana. De olhos azulados e cabelos negros, ela é dona de uma “grande fonte de tranquilidade [semelhante] aos bichos que são guerreiros mesmo em repouso” (*BDJ*, p. 191), tímida, esquiva, sorrindo vagamente e respondendo somente com a cabeça. Todavia o casal guarda um grande segredo, pois são irmãos e vivem como marido e mulher, não por culpa deles, mas devido às vicissitudes da vida, tão naturais e tão frequentes, por vezes.

Outra representante do “povo” ou melhor da pequena burguesia alienada é Dona Maria, possuidora de uma loja de flores, a Flora do Freixo, que avaliava a importância dos mortos pela quantidade de flores que lhe compravam. Após a morte de João e a fim de esquecer, Laurinha procurou um espaço de harmonia e equilíbrio pelo que foi pedir emprego a Dona Maria. Ao princípio, a florista teve pena de Laurinha e “aceitou de puro bom coração a mocinha infeliz” (*BDJ*, p. 177), dando-lhe casa e comida. Mas pela delicadeza da nova empregada não acreditava que esta ocupação fosse durar muito tempo. Todavia ao fim de uma semana, vendo-a trabalhar duramente “como uma japonesa de plantação de café” (*BDJ*, p. 177), decidiu dar-lhe uma comissão nas vendas. E começou a lamentar o dia em que ela se iria embora, dado que metia as mãos na terra e no estrume como se em toda a sua vida tivesse feito este trabalho, passando por vezes os dias na mata de Santa Teresa ou na Tijuca “voltando com o cêsto cheio de avencas, tinhorões e samambaias, gravatás e strelítzias” (*BDJ*, p. 177).

Maior importância e presença na história têm os pais de Mansinho e Jacinto cuja entrada em cena se dá no início da narrativa. Pessoas pacatas, que vivem sem grandes problemas e ambições, eles zelam permanentemente pela felicidades dos filhos e para que nada lhes falte. Desconhecem no entanto que a sua própria casa foi o local escolhido por Mansinho para esconderijo das “expropriações” que fazia e que Jacinto não ignora esse facto. Reformado da Marinha Mercante, o pai dos jovens passa os dias estudando um mapa imenso do extremo norte do país, fascinado pela grandeza do rio Amazonas

ao qual pretende regressar para refazer o itinerário de Alfred R. Wallace, dado que acredita fielmente ter sido este e não Charles Darwin o primeiro a descobrir a origem das espécies. Sendo este facto verdadeiro, a grande ideia da evolução parece-lhe fruto do rio Amazonas. Depois da morte do filho mais velho, ele vê surpreendido ser-lhe apreendido pela polícia o mapa com que se entretinha, como conta D.<sup>a</sup> Adelaide a Laurinha no funeral de Mansinho: “Eu sinto falta de vocês amigas do meu filho, meio minhas filhas. Eram muitas. [Agora] a casa está triste, vazia de gente e de muita coisa que eles levaram. Sabe que levaram até o mapa do Frederico, aquele do vale do Amazonas? Cismaram que era coisa de guerrilha.” (BDJ, pp. 176-177).

Como consolação e após o assassinato dos dois filhos o casal volta-se para a prática do espiritismo que lhes possibilita conversas sobrenaturais com os seus entes queridos, mortos pela repressão.

A atuação dessas personagens secundárias mostra de qualquer modo que no essencial o povo só aparece como pano de fundo nas suas ocupações, como se no processo histórico não ocupasse um papel fundamental. O povo faz parte do ornamento de uma paisagem estática, como se pode ver nas duas seguintes passagens do romance:

Na manhã tórrida, rapazes e môças de Corumbá, misturados a *hippies* argentinos, tomavam banho nas águas barrentas. À tarde lavadeiras de chapéu de feltro na cabeça metiam-se na água, vestidas como estavam, ensaboando roupas de baixo, lençóis, macacões sôbre tábuas apoiadas em pontas submersas do barranco. Quando o calor apertava mergulhavam até o pescoço nas águas e assim ensopadas prosseguiam no enérgico lesco-lesco de roupas batidas na madeira. (BDJ, p. 133)

Numa clareira da mata um casal de camponeses com o filho aleijado, os três olhando em frente, à medida que passavam os soldados e os prisioneiros. O pai com o machado na mão e a coca na bôca, a mãe com espigas de milho no avental, o menino aleijado coçando uma ferida na perna sã. Nada perguntaram e nem moveram os olhos para acompanhar os que passavam. (BDJ, p. 162)

Eis por consequência uma revolução marcada pela ausência do povo, que está preso ao *status quo*, intimidado pela repressão e pela desinformação do governo; uma revolução feita por intelectuais que sentem a necessidade de fazerem alguma coisa mas que, em lugar da prática, somente possuem a teoria.

Pelo contrário, graças aos diversos golpes castrenses ocorridos na segunda metade do século XX, em muitos países do continente sul-americano, os militares tornaram-se os novos donos do poder, afirmando agir em nome e benefício do povo e estarem preocupados com os mais carentes e com os

mais necessitados. Personagens ativas da História e não simples figurantes, imaginaram-se profetas de um novo mundo e alguns deles acreditaram que os cargos que exerciam eram trincheiras na luta pelo bem da humanidade desde que esta aceitasse os seus dogmas. Agiram autoritariamente contra os “infieis”, os que teimaram em não os seguir, dificultando ou interditando o seu acesso aos direitos e recursos públicos. Convertendo-se em possuidores das vidas, pensamentos, sonhos e ações dos “outros” que se tornaram invisíveis, esses ditadores instituíram leis que visavam estabelecer um silêncio pesado e longínquo e que tornaram correntes a violência e a repressão. Na verdade, sem o uso permanente do terror e do medo, eles não teriam resistido por muito tempo.

A situação vivida então na América Latina é referida no quinto capítulo de *BDJ* em que João ouve de Maldonado, companheiro cubano da guerrilha de Che Guevara, a seguinte observação: “Quase tão ruim quanto a apatia dos camponeses bolivianos é a impassibilidade dos países vizinhos. Dos revolucionários, quer dizer, porque Onganía, Stroessner, Costa e Silva estão atentos.” (*BDJ*, p. 74).

Com efeito, no tempo em que decorre a história narrada no romance, a Argentina, o Paraguai, o Brasil e a Bolívia estão sob ditaduras violentas, assumindo a política abertamente a sua face mais trágica e aterrorizante, a de um poder legitimado pela força bruta. E é por causa desses pequenos tiranos que as guerrilhas entraram em ação, espalhadas clandestinamente pela América do Sul, com a finalidade de depor os déspotas e transformar radicalmente o sistema de governo daqueles países, instituindo um sistema político mais justo e igualitário, conforme era o pensamento de Che Guevara. Segundo João teria havido uma ótima ocasião para a vitória da revolução com a rebelião de 1948 ocorrida em Bogotá, o denominado *bogotazo*:

A rosa de fogo abrindo por cima das casas, mas sem a haste ligando rosa e raiz. Abriu as pétalas, ficou um instante no ar, sôbre Bogotá e sôbre a América do Sul. Iluminou com seu fogo rosa centenas de cadáveres e desapareceu depois entre as estrêlas. Se fôsse uma rosa cativa ninguém aguentaria seu fulgor. (*BDJ*, p. 30)

A mesma personagem comenta que caso esta “bomba” tivesse seduzido os brasileiros e os outros povos da América Latina “podia ter feito arder o Continente [...] e mal incendiou um quarteirão” (*BDJ*, p. 30).

Como é sabido, no encontro de João em São Paulo com Che Guevara, que se disfarçara sob o nome de Adolfo Mena, foi referida a tentativa da resistência clandestina de tentar impedir a instalação dos regimes ditatoriais na América Latina e libertar os países do continente da dominação dos EUA: “Nós nos conhecemos [...] em nosso Continente. Não é por gôsto nem por

lógica que o Che acredita no foco gerando a revolução. Por conhecer sua gente é que chegou à conclusão de que na América Latina o filho há de parir a mãe.” (*BDJ*, p. 52).

Mas as guerrilhas do romance são aniquiladas pelos exércitos e outras forças repressivas dos países em que tentam atuar, tal como aconteceu na realidade. Com efeito quando o Exército assume as funções de polícia é usual tomar ao pé da letra o postulado de Clausewitz de que “a guerra é a mera continuação da política por outros meios”. Confundindo ações políticas de oposição com “guerra revolucionária”, toda a oposição ao regime é englobada na classificação de “inimigos internos”, dado que se transporta para a vida política nacional a doutrina própria da guerra: o combate dos “azuis” (o Exército) contra os “vermelhos” (a Oposição). A repressão montada não só no Brasil mas em toda a América Latina transformou-se num Estado dentro do Estado, assumindo funções de legislar, julgar e executar. Impondo a arbitrariedade como critério e o terror como norma, foi edificando sobre esses princípios a sua própria “justiça”, elementar e sumária.

Em *BDJ* a repressão aparece primeiramente nas lembranças das vítimas, como algo já passado mas que continua a atormentar as suas vidas. Assim duas das personagens principais são vítimas da tortura instaurada pela ditadura militar brasileira. E contribui para realçar a importância dessa terrível prática o facto de a narrativa começar exatamente por ela e não pela descrição do bar em que o grupo brasileiro de opositores ao regime costuma encontrar-se para beber, discutir a revolução e as conquistas femininas. O romance abre-se portanto com o drama de duas personagens (João e sua mulher Laurinha) vítimas da violência policial típica deste período sangrento da ditadura militar brasileira: “Tiravam-lhe a roupa, despiam Laurinha também, e quando lhe deram o primeiro choque elétrico na glândula e no ânus João só pensava no que estaria Laurinha pensando.” (*BDJ*, p. 5).

João que já tinha sido preso várias vezes anteriormente, por manter contactos com os cubanos, reconhece ter sentido de início “a alegria de ser pôsto à prova”:

Era a primeira vez que o prendiam na companhia de Laurinha mas sozinho fôra prêsso antes duas vêzes, o que não lhe impedira de sentir de nôvo, prêsso com ela, a mesma áspera alegria das ocasiões anteriores, a alegria de ser pôsto à prova. Não ia falar, não ia dizer nada, continuariam sem confirmação seus contactos com os cubanos (*BDJ*, pp. 4-5)

Ao ser preso com Laurinha às 4 da madrugada, ele interpreta este encontro com a repressão como as suas “bodas com a revolução” (*BDJ*, p. 5), acontecimento capaz de dar um sentido mais sério e envolvente à sua vida destinada a desafios que ultrapassavam a rotina do quotidiano. Desta vez tem

consciência de que as torturas são praticadas em nome de ferozes princípios e que o Brasil iria partir dos sofrimentos provocados para obter as convicções que não possuía (*BDJ*, p. 6). Revolta-se no entanto com o aumento da violência e das torturas que atingem Laurinha ao ser estuprada pela polícia enquanto ele assiste à cena meio inconsciente: "Já muito abatido e meio abobado êle não retivera as feições do policial que ao soltar Laurinha do pau-de-arara a possuía no chão." (*BDJ*, p. 3).

Este facto leva João a refletir posteriormente sobre a ligação entre o carrasco e a vítima, concluindo que ela é ao mesmo tempo "totalmente violenta e totalmente impessoal" (*BDJ*, p. 4). E em relação à sua mulher a personagem percebe que Salvador "tinha ido além das suas ordens. Passado para o pessoal" (*BDJ*, p. 4). Como qualquer indivíduo, João colocado perante uma situação de tortura tende a olvidar o que aconteceu mas não conseguiu:

Embora não gostasse de relembrar, João tinha um mêdo pânico de esquecer. Os próprios torturados, ao cabo de certo tempo, tendem a achar que estão exagerando. Ou colocam-se num plano superior, silencioso e desdenhoso, pois o que não é possível é ter vivido tamanho horror e esbarrar, ao contá-lo, na polida incredulidade de alguém. (*BDJ*, p. 3)

A arbitrariedade e violência da ação policial tornam João obcecado pelo desejo de vingança enquanto Laurinha, a sua maior vítima, fica com a mente traumatizada, o que condiciona a sua vida posterior. Recolhe-se em casa entregando-se junto à sua janela à meditação e à contemplação do mundo exterior. Pouco fala, como se estivesse de prevenção contra eventuais repetições do que acontecera na Rua da Relação. Mas antes do que lhe sucedera, considerava a passagem pela polícia como uma questão de honra e distinção (*BDJ*, p. 5).

A "esperada aventura" convertera-se todavia num desastre que se reflete nos mínimos pormenores, como o ato de escrever um S no gesso do dedo (*BDJ*, p. 6). Ela passou também a não acreditar no futuro, e a não ver qualquer significado na "História" que para o marido continuava a ser "a vida", "a grande jogada" (*BDJ*, p. 49). Assim, por mais que se amem, João e Laurinha ficam divididos pela tortura que os afecta, de modo diferente. Laurinha fecha-se numa vivência puramente individual e todos os seus pensamentos estão associados à imagem de Salvador. Situada entre dois extremos (a ação concertada do regime em função da qual um estupro lhe desfez as fantasias heróicas do martírio e a desorganização do grupo a que está ligada juntamente com o marido), ela vive entre o ceticismo e o pressentimento de dias amargos, num contraste perfeito com João. E por ironia do destino irá caber-lhe, mais tarde, assistir sem poder reagir a mais uma manifestação da violência dos donos do poder, dado que é à sua frente que nas águas do rio

Paraguaio João e Geraldino são metralhados pela polícia, numa ação rápida e fulminante.

Portanto enquanto a guerrilha do lado brasileiro não passava ainda do plano das intenções a violência do Estado era já ação consumada, sem qualquer hesitação. Diferença esta que João compreende e justifica como consequência de desigualdades seculares (*BDJ*, p. 137).

Mas voltando ao início da narrativa, existe um ângulo importante na história de João e Laurinha que é necessário ressaltar: a compreensão do universo do carrasco. Depois do episódio do estupro, João pensa que o torturador fora mais cruel que o próprio Estado militar pois o que ocorreu foi absurdo e inimaginável: “Os próprios torturados, ao cabo de certo tempo, tendem a achar que estão exagerando. Ou colocam-se num plano superior, silenciosos e desdenhosos pois o que não é possível é ter vivido tamanho horror e esbarrar, ao contá-lo, na polida incredulidade de alguém.” (*BDJ*, p. 3).

O romance mostra-nos portanto desde o início o funcionamento da repressão através dos porões da tortura, locais onde a ditadura se impõe, garantindo a defesa dos seus interesses e pensando com isto poder destruir as convicções dos que a contestam:

Num tintureiro que transportava outros presos tinham chegado à Polícia Central. O elevador antiquado levou-os ao terceiro andar. Saíram na varanda circular que envolve o pátio e que dá ao prédio um ambiente curiosamente pacato e um tanto colonial [...] A primeira porta do terceiro andar se abria de chôfre para uma sala que lembrava um açougue e lembrava uma enfermaria, com gente sangrando e gemendo pelos cantos. (*BDJ*, p. 5)

Mas aquilo que perturba João é verificar que o carrasco abandonou a técnica objetiva da violência e se ligou sexualmente a alguém que segundo a sua ideologia é uma mulher degenerada e inimiga da Pátria, uma “terrorista”. Confuso e obcecado pela vingança, ele começa a seguir o carrasco de Laurinha. O torturador já não é mais uma pessoa sem nome e sem rosto, mas passa a ser Salvador, um homem que sai do trabalho, toma um trago de cachaça, utiliza os transportes públicos, mora num prédio de apartamentos e possui uma família: “Salvador [...] segurava o revólver debaixo do braço esquerdo [...] tinha de ser hoje, agora, antes que o monstro que torturava mulheres e se cevava nelas ficasse de todo incompreensível.” (*BDJ*, p. 10).

O desejo de eliminar o carrasco começa a tomar conta de João mas não se reverte concretamente numa ação imediata. A reflexão leva-o a acreditar que o caso de Laurinha não é único; ela é uma entre as muitas vítimas da repressão, e um ato de vingança levá-lo-ia a rebaixar-se à *praxis* comum dos carrascos. Assim acaba por decidir que competirá às populações aliadas da



guerrilha determinar o destino de Salvador. Como um verdadeiro revolucionário conclui que ele não deve ser julgado baseado na ira de uma só pessoa que se estaria valendo de uma posição privilegiada para tomar decisões que não teriam passado pelas bases populares, fundamento real da construção de um novo momento histórico. Assim sendo, João desiste de matar (ou mandar matar) Salvador, mas sem que ele tenha chegado a saber é Aniceto (o antigo jagunço e homem humilde) que elimina a polícia e vinga os abusos da tortura.

No entanto, em *BDJ*, quase nunca a repressão mostra o seu rosto; possuímos somente o retrato de um único homem: Salvador, baixo, de cabelo liso, sobrancelhas muito espessas, grossas e ligadas entre os olhos, rosto comum, entre o moreno e o mulato. Como acontece na realidade nas sociedades ditatoriais, a polícia age na sombra e no anonimato. Arromba portas, espatifa os vidros com as coronhas das armas, atira gavetas para o chão, revolve papéis, olha atrás dos quadros e recolhe livros para levar. É o que acontece na casa dos pais de Mansinho. Após a sua morte, o irmão mais novo, Jacinto, passa a ser procurado pela polícia, pelo que deixa de dormir na casa dos pais. Mas um dia usando óculos de aro de metal e bigode, para se disfarçar, passa pelo lar paterno, a fim de recolher os fundos de que o irmão se apropriara num dos bancos que assaltara. Sem que ele saiba, a casa está a ser vigiada pelo que, mal entra, os polícias, que o narrador não identifica, arrombam as portas e atiram nele quando tenta fugir (*BDJ*, pp. 200-201). A fim de prevenir opositores ao regime e possíveis candidatos a opositores, a sua morte é divulgada no jornal de forma mentirosa: "Morte do irmão do assaltante do Banco da Rua Frei Mariano, em Corumbá resistiu à prisão e suicidou-se, atirando-se pela janela do primeiro andar de sua casa, no Rio." (*BDJ*, p. 202).

Este episódio comprova que os donos do poder constroem dos seus adversários uma imagem que visa degradá-los perante a opinião pública. A verdade está porém com Laurinha que meses antes, quando Jacinto a procurara na Flora do Freixo, olhando para ele, pensou nos "garotos que os exércitos [qualquer exército, diríamos nós] em desêspero convocam no fim das guerras, quando os homens já foram aniquilados" (*BDJ*, p. 181), tal a juventude do estudante, que queria ser guerrilheiro.

O assassinato de Jacinto e a notícia da sua morte conduzem-nos a um outro episódio semelhante narrado em *BDJ*: a morte de Tania ou Loyola Guzmán, estudante de Direito que ajudava na cidade a guerrilha boliviana. Segundo a repressão, ela ter-se-ia atirado do segundo andar da Polícia ao ser interrogada, mas, de facto, foi projetada por quem a interrogava, visto que nada dissera, nada contara sobre a guerrilha em que acreditava. As mortes de Jacinto e Tania comprovam que a atuação da repressão é sempre semelhante em qualquer lugar onde impera uma ditadura.

O anúncio da morte de um opositor da ditadura era também feito por meio de cartazes, nos quais se colocavam as fotografias dos “terroristas” e a palavra *Faturado* com uma grande cruz de tinta. Assim aconteceu com Joelmir, ainda fardado de sargento, ficando os companheiros que tinham escapado da chacina em Corumbá a saber o que lhe tinha sucedido. Neste cartaz, que normalmente era espalhado por toda a parte, consta o nome de Carlos Marighela, personagem histórica que aderiu à luta armada contra a ditadura militar instalada no Brasil e que, no romance, a polícia ainda procurava (e depois veio a matar).

O terrível medo do que a repressão podia fazer é evidenciado no funeral de Mansinho em que “pouca gente, muito pouca, cercava o ataúde fechado e coberto de flôres” (*BDJ*, p. 175). A mesma ideia é reiterada quando um conhecido do velho Frederico lhe aperta a mão e tenta consolá-lo, invocando Simão Bolívar e o heroísmo e o Pai destrozado “retirou a mão depressa, olhando inquieto para os lados, bateu várias vezes com a cabeça como quem deseja encerrar a conversa e foi espantar uma varejeira que zunia em cima das flôres.” (*BDJ*, p. 175).

Contrariamente ao que a polícia fazia, ocorre no capítulo dois do romance uma cena em que agentes da polícia foram chamados a intervir na sequência de uma zaragata no *BDJ*. Estes guardas têm uma conduta branda, pois se limitam a avisar um cliente que o cigarro que fuma é americano e portanto proibido, um cigarro de contrabando. Depois, comem uns bifés, bebem cerveja e recebem de João cem cruzeiros novos. Mas para convencerem o seu chefe do enorme trabalho efetuado, os polícias prendem o jovem Paulino, aprendiz de revolucionário que, tendo no bolso o livro marxista *Salário, preço e mais valia*, ingenuamente se deixa levar. Ele age assim por acreditar que foram as prisões dos Czares as grandes universidades da Revolução Russa. Sabe-se posteriormente que, preso sem qualquer motivo, veio a ser torturado provavelmente devido ao livro que tinha consigo.

As sequências que melhor recriam a força e a violência dos donos do poder são no entanto aquelas em que são destruídos os focos de oposição armada, seja no Brasil seja na Bolívia. No que respeita ao grupo brasileiro, como é sabido, João acreditava na revolução tendo como líder Ernesto Che Guevara. O reconhecimento de que as guerrilhas estão mal organizadas aparece todavia na conversa de João e Joelmir, quando este desabafa:

Caíram os guerrilheiros na Serra de Caparaó, João, caíram de armas na mão, caíram apodrecidos de esperar, como eu esperava. [...] Começaram a entrar na vida da região, a descer da montanha para ir às cidades, a facilitar com o sistema de segurança. [...] Eu então achei que o sinal que

a gente estava esperando era Caparaó mesmo: sinal de debandar. (*BDJ*, pp. 100-101)

A frustração de Joelmir torna-se mais evidente quando faz a comparação entre duas palmeiras brasileiras: a carnaúba e a carandá. Assim a primeira que dá cera, ou seja, dela se pode extrair alguma coisa é o símbolo dos países de tradição revolucionária, como por exemplo Cuba, Rússia, China. Por seu lado, a carandá não dá nada, é inútil, como a esquerda que não pode (ou não quer) modificar a realidade política do Brasil mercê das tímidas tentativas revolucionárias que empreende: “Assim são as coisas [...] A gente dá água à carnaúba ela não faz mais fôrça, vira carandá, largada aí pelos campos. Revolucionário sem ocupação também não dá mais cêra não, João. Os guerrilheiros da gente aqui virou tudo carandá.” (*BDJ*, p. 102).

Em Corumbá, Mansinho adverte João para o facto de a guerrilha boliviana estar já muito tremida: “Esta guerrilha michou. Basta ouvir o rádio boliviano para ver que ela não escapa. Já tem mais americanos lá do que no Texas. Vamos continuar preparando a revolução no Brasil. Temos de juntar dinheiro. De assaltar bancos.” (*BDJ*, p. 130).

No entanto, apesar do desalento que estas palavras lhe provocam, João decide seguir o conselho de Aniceto de “pensar pouco e ir em frente” (*BDJ*, p. 130), ou como diz a canção de Geraldo Vandré: “esperar não é saber / quem sabe faz a hora / não espera acontecer”. Por isso pretendendo contribuir para a queda do governo instaurado com o golpe militar e incentivado pelos ideais revolucionários e libertários de Che Guevara, os esquerdistas brasileiros não têm outra opção a não ser tentar cruzar a fronteira com a Bolívia, única saída do grupo.

Na verdade desistir é contribuir para a perseguição do Comandante, mas regressar à monotonia pequeno-burguesa do Rio é compactuar com o regime dominante e silenciar os crimes cometidos pela ditadura. Quando decidem partir tomam conhecimento da morte de Mansinho. Este assaltara um banco e fora baleado por um funcionário bancário, tendo os restantes elementos fugido, entre os quais se encontrava Murta.

Como consequência a polícia desencadeou uma grande operação para os capturar: carros acelerados, voz exaltada de um locutor de rádio que anunciava o acontecido, as pessoas alvoroçadas a comentar o acontecimento e a procura incessante dos fugitivos. Ao ouvirem o anúncio da morte de Mansinho, os restantes elementos dirigiram-se para as margens do Paraguai, utilizando as ruas mais distantes e em silêncio, com medo de que a polícia revistasse os hotéis e as pensões, soubessem os seus nomes e prendessem Laurinda.

Quando chegam junto da *Faceira*, sabem por Joelmir que a polícia tinha andado por ali, revistando armazéns e barcos mas nada encontrara. Depois de anoitecer decidem partir (com Laurinha incluída) mas continuam temerosos de serem descobertos. Com efeito, barcos da polícia e da Marinha vão percorrendo o rio, iluminando-o com vários holofotes; em seguida ouvem-se gritos à distância e rajadas de metralhadoras sucedem-se, rasgando as águas. Quando a situação parece mais calma, Joelmir resolve pôr a *Faceira* em movimento. O barco é avistado por Murta que se encontra escondido no rio e que bate com determinação no casco. Com isto Murta acaba por denunciar os companheiros e ocorre o que já se esperava: forte tiroteio e a morte de João e Geraldino perante o desespero de Laurinha. Com este gesto a repressão põe fim a mais um sonho, mais uma utopia.

Quanto ao grupo cubano-boliviano de Che Guevara, aparece pela primeira vez no final do sexto capítulo, evidenciando já o enfraquecimento da guerrilha e consequente fracasso da revolução. Nessa passagem o Comandante apresenta-se sentado no chão, junto a uma lamparina amortecida, cuidando dos seus pés feridos e ouvindo em surdina as notícias veiculadas pelo rádio. As notícias não são boas pois transmitem a morte de uma companheira que servia de apoio à guerrilha na cidade. O grupo revolucionário está cercado pelo exército boliviano que se faz acompanhar de cães e é ajudado por *rangers* norte-americanos. E, paulatinamente, a guerrilha, comandada por Guevara, vai de desgraça em desgraça, sendo-lhe cortados todos os laços que o levariam a uma possível vitória ou mesmo a uma fuga para outro país, como pensa Eustáquio que seria essa a ideia do Comandante, vendo o estado dos poucos homens que integram o grupo: doentes, esfomeados e com falta de água.

Assim, em agosto de 1967, o exército boliviano descobre todos os esconderijos da guerrilha guevarista: armas, víveres, remédios, ou seja, as metralhadoras leves e pesadas, as munições, os morteiros, o plasma sanguíneo para os feridos, a novocaína contra a asma, documentos e fotografias (*BDJ*, p. 115), até que em outubro todo o grupo foi preso: “Numa garganta selvática [...] entre os rios do Aço e do Ouro, dois mil homens do exército boliviano [tinham aprisionado] dezessete homens famintos e andrajosos, de goelas e cantis secos.” (*BDJ*, p. 144).

É então que se assiste ao ponto culminante da violência dos donos do poder: a cena da morte de Ernesto Che Guevara. Com ela, Callado pretende mostrar ao mundo a dissolução física de um herói cujo corpo foi decidido esquartejar, na escolinha de La Higuera, após o seu fuzilamento: “Quando o viram morto os oficiais arrastaram o corpo do Comandante e colocaram seus pulsos sôbre uma mesa. Depois ergueram juntos uma machadinha de

açougue e deceparam primeiro a mão esquerda e depois a mão direita do Comandante.” (*BDJ*, p. 165). E ao exibirem as partes do corpo retalhado os militares que o assassinaram tentaram criar uma memória humilhante de Che Guevara, mas tinha razão João Guimarães Rosa quando afirmou um dia que “as pessoas não morrem, ficam encantadas”<sup>77</sup>. Foi o que aconteceu com Che cujo mito perdura, anunciando a boa nova: “amanhã o mundo vai mudar”. O próprio narrador como se pressentisse o futuro corrobora o sentimento de que o Comandante vai virar mito: “multiplicado por tôdas as árvores da América.” (*BDJ*, p. 159).

Entretanto, no romance (e na História), o Che, ao tentar contrariar uma lei de ferro, apenas conseguiu mostrar que a revolução não pode ser imposta artificialmente do exterior. Consciente das dificuldades do presente mas esperançoso num futuro melhor, Callado através de Laurinha oferece ao leitor a antevisão do momento de mudança, do término da fase infeliz da História que o romance descreve: Milhões e bilhões de homens e mulheres que vivem a vida doce e racional de todos os dias, plantando e colhendo, copiando coisas em máquinas de datilografia, cuidando dos filhos e enterrando avós, até que um iluminado surge em seu carro de fogo e sobe aos altares, o Messias de barbas vermelhas de sangue (*BDJ*, p. 91).

## 5. Ficção e História em *Bar Don Juan*

As ditaduras são parecidas com certos rios que penetram na terra para reaparecerem mais tarde, fazendo surgir as mesmas águas em novas paragens. Por isso não se deve esquecer o passado, mesmo que esse reconhecimento implique doses de tormento ou de barbárie. Com efeito, o reconhecimento dos horrores praticados pelas gerações anteriores permite-nos agir de maneira diversa para que o futuro seja diferente do passado.

Durante a recente ditadura brasileira os escritores desempenharam o papel primordial e através dos seus textos transmitiram-nos o “desespero daqueles que foram massacrados por acreditarem que podiam fazer alguma coisa pela história do país”<sup>78</sup>.

Como se sabe, a história é quase sempre escrita pelos vencedores. Por isso Antonio Callado (operário da palavra) escreveu *BDJ*, onde procurou dar voz aos vencidos, revivendo os seus dramas, as suas feridas, os seus gemidos, pequenos conflitos alimentados pela arbitrariedade de um regime que pre-

<sup>77</sup> Discurso da tomada de posse na Academia Brasileira de Letras, a 16 de Novembro de 1967.

<sup>78</sup> Regina Dalcastagné, *op. cit.*, p. 15.

tendia criar um “Brasil Grande” por meio da violência institucionalizada e da supressão dos direitos humanos.

Através de *BDJ*, vemos jovens guerrilheiros que amam e riem mas que vivem num tempo cheio de temor e de angústia, no império do medo. Provenientes de uma classe média dividida entre o conforto do “milagre económico” e a indignação revolucionária dos seus filhos, os protagonistas do romance são escritores, professores, jornalistas, donas de casa e pequenos funcionários públicos que pretendem fazer uma revolução popular mas que, dia após dia, se encontram cada vez mais distantes do povo. O romance em causa está portanto ligado a uma tentativa revolucionária que não chega a bom termo, embora traduza o desejo de mudanças sociais e sobretudo da queda da ditadura militar.

Entre as personagens, João é aquela que demonstra maior interesse pela revolução e pela queda do regime militar, interesse comum aos intelectuais de esquerda da época retratada em *BDJ*, o período anterior à promulgação do Ato Institucional n.º 5, de dezembro de 1968. Esta lei que o Presidente Costa e Silva entendia estar em vigor oito/nove meses, teve a duração de dez longos anos, durante os quais centenas e centenas de pessoas foram presas, afastadas dos seus locais de trabalho e proibidas de exercer os seus mais legítimos direitos políticos. Daí que as personagens do romance sejam levadas a lutar contra essa ditadura que se ia afirmando gradualmente. Em *BDJ*, as violentas torturas e assassinatos cometidos pelo Estado impedem João de construir canais de comunicação que viabilizem a sua interação com o mundo e que impedem qualquer ação que busque promover transformações pessoais ou coletivas. Neste contexto de absoluta opressão, João entrega-se a uma conduta muito ativa que o impossibilita de uma reflexão coerente a respeito das suas atitudes frente à caótica e terrível realidade brasileira. Por isso, a tentativa revolucionária em que se envolve fracassa. Também Gil, malgrado o seu auto-exílio no interior do Brasil com demasiado tempo livre para poder pensar e o seu grande conhecimento das tentativas revolucionárias anteriormente desencadeadas, não consegue (ou não quer) dar o seu contributo para levar a bom porto a revolução tão almejada.

Callado inclui no enredo do seu romance uma personagem da vida real: Ernesto Che Guevara, a figura histórica de primeira grandeza, numa época tão próxima da sua morte e num país como o Brasil, fortemente marcado então pela luta contra o Comunismo. Esta inserção no contexto em que então se vivia é de uma ousadia difícil de conceber. É o encontro da História e da história, do real e do imaginário. Os acontecimentos dramáticos que envolvem as personagens e que dão maior destaque ao imaginário sóciopolítico do romance são também confirmados pela História. Assim, o universo ficcio-

nal deste romance não disfarça a realidade sóciopolítica dos anos 60 mas robustece-a à luz da literatura.

Espaço de permanente descoberta, *BDJ* é uma obra que coloca questões, critica a versão oficial não para a substituir por outra mas para semear a dúvida, a incerteza. Não possui verdades absolutas, não dá respostas, não explica o horror a que homens e mulheres brasileiros se viram submetidos durante longos anos. Mas limita-se a encená-lo. É certo que História e ficção falam do mesmo objeto e que a fronteira entre uma e outra é muitas vezes difícil de ser traçada. Dado que *BDJ* provoca inúmeras questões, principalmente tendo em conta as diversas possibilidades de leitura, podemos mesmo perguntar: onde estão os limites entre a realidade e a ficção?

Através deste romance, o autor não pretende reduzir a ideia de luta armada a uma única perspectiva ficcional, dado que existem tantas interpretações quantos os leitores dos seus livros numa potencial co-autoria já referida por Sartre. Ainda de acordo com este mesmo autor, não há escrita sem ideologia. Consciente disso, Antonio Callado foi um cidadão constantemente empenhado na política do seu tempo. A sua obra mostra-nos um escritor que não teme assumir uma posição sobre os mais diversos problemas que falam à sua consciência de cidadão. Homem culto, foi capaz de falar sobre os temas mais abstratos com erudição e agudeza, utilizando uma linguagem precisa, clara e elegante. Como espectador privilegiado do século XX, quer dos êxitos quer dos fracassos, do mundo em geral e do Brasil em particular, deles nos deixou testemunho através da sua agudeza intelectual e da firmeza ética. Quando foi necessário enfrentar os grandes obstáculos impostos pela ditadura que se abateu sobre o Brasil, esteve sempre na primeira linha da luta, em serena resistência, lutando pela liberdade e pelo respeito à dignidade da pessoa humana.

A sua geração é de um tempo em que literatura e teoria exigente andam paralelas. E literatura não é simples documento, depoimento, testemunho real. Cabe-lhe sim o papel de resgatar realidades tornadas obscuras no quotidiano automatizado dos indivíduos. Neste contexto os anos de autoritarismo fornecem matéria-prima para uma profusão muito fértil da Literatura Brasileira com propostas estéticas heterogêneas, especialmente no que respeita à narrativa. Na verdade o romance brasileiro da década de 60 do século XX teve de trabalhar mais com a memória do que com o esquecimento. Ao empenhar-se numa luta contra esse esquecimento fomentado pelo poder e fazer emergir os aspectos do passado recente que haviam sido silenciados pelas representações oficiais, é ainda a história que sai enriquecida. É uma outra História que uma vez resgatada tem em si um

poder de utopia, visto que o silêncio é cumplicidade. Por isso, o direito de

recordar não figura entre os direitos humanos consagrados pelas Nações Unidas, mas hoje é mais do que nunca necessário reivindicá-lo e pô-lo em prática: não para repetir o passado, mas para evitar que se repita; não para que os vivos sejam ventríloquos dos mortos, mas para que sejamos capazes de falar com vozes não condenadas ao eco perpétuo da estupidez e da desgraça<sup>79</sup>.

De histórias como estas se faz um país. De recordações por vezes amargas que dói relembrar mas que é necessário não esquecer. Tudo para que esse passado, doloroso, não se repita e seja em tudo diferente do tempo que se escolhe para viver, um tempo sem medo e acreditando num futuro feliz. Nessa época Chico Buarque cantava, em *Apesar de Você*, que a sua “gente hoje anda falando de lado e olhando pró chão”, pelo que somente se podia resistir entrincheirado no canto de protesto, porque, apesar da ditadura, “amanhã há de ser outro dia”. Assim *BDJ*, ao romancear um tempo de amargura e impotência política para a esquerda, parece obedecer ao que propunha o poeta, seresteiro e cantor Francisco Buarque de Holanda.

---

<sup>79</sup> Eduardo Galeano, *Patatas arriba: La escuela del mundo al revés*, Madrid, Siglo XXI, 2006, p. 216 (tradção livre)



# A família Ravasco em *Boca do Inferno* de Ana Miranda

Nathália de Jesus Macedo Santos<sup>1</sup>

## 1. O romance histórico brasileiro e a sua repercussão no país

Quando pensamos em romance histórico tradicional, associamos de imediato o gênero ao mestre inglês Walter Scott<sup>2</sup>, criador das definições do modelo clássico. Mas se atentarmos na Literatura Brasileira, vamos descobrir que José de Alencar é o maior representante do romance histórico romântico. Consagrado como autor de várias obras que tencionavam contar a História do Brasil, Alencar seguiu alguns passos de Scott em suas obras, porém, em paralelo, adotou técnicas e estilo que o distinguem do escritor inglês. O romancista brasileiro foi capaz de expandir a matéria narrativa, não ficando preso a uma pequena teia onde a ação era centralizada, como fazia Scott.

Apaixonado pela ideia de criação da literatura nacional, José de Alencar escreveu um ensaio intitulado “Benção paterna”. Nele, o romancista revela o seu interesse pela ficção histórica, e divide a matéria da literatura brasileira em três conjuntos: o da fase primitiva, o da histórica e o do período pós-independência do Brasil:

---

<sup>1</sup> Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias, Alameda da Universidade, 1600-214, Lisboa, Portugal.

<sup>2</sup> Na Inglaterra, na Alemanha e na França, muito antes do Romantismo, já havia registos de romances históricos. Contudo, o responsável pelos parâmetros que vieram a definir o gênero foi o escritor inglês Walter Scott. Depois da publicação de seu romance *Ivanhoe*, em 1819, surgiram por toda a Europa e América vários romances de ficção histórica que seguiam as normas ditadas por ele.

A primitiva, [...] são as lendas e mitos da terra selvagem e conquistada: são as tradições que embalaram a infância do povo. [...] *Iracema* pertence a essa literatura primitiva, [...] para aqueles que veneram na terra da pátria a mãe fecunda, e não enxergam nela apenas o chão onde pisam. O segundo período é histórico: representa o consórcio do povo invasor com a terra americana, que dele recebia a cultura. [...] Esse período colonial terminou com a independência. A ele pertencem o *Guarani* e *As Minas de Prata*. Há aí muita e boa messe a colher para o nosso romance histórico.

A terceira fase, a infância de nossa literatura, começada com a independência política, ainda não terminou; espera escritores que lhe dêem os últimos traços [...]. *O Tronco do Ipê*, *O Til* e *O Gaúcho*, vieram dali.<sup>3</sup>

Alencar deu exemplos para cada fase a partir de seus próprios romances. Dentre as suas obras, Rodríguez Monegal<sup>4</sup> destaca *Iracema* (1865), *As minas de prata* (1862 e 1866), e *Senhora* (1875), como grandes romances históricos tradicionais. *Iracema*, que conta a história da virgem índia dos lábios de mel que se apaixonou e se entregou a Martim Soares Moreno (personagem histórica), pode ser seguramente apontada como uma das obras de maior sucesso do autor. Em nota do próprio romance, Alencar apresentou ao leitor o argumento histórico que serviu de fio condutor para a criação da eternizada história de amor de *Iracema* e do colonizador Martim:

Na primeira expedição foi do Rio Grande do Norte um moço de nome Martim Soares Moreno, que se ligou de amizade com Jacaúna, chefe dos índios do litoral e seu irmão Poti. Em 1608, por ordem de D. Diogo de Meneses, voltou a dar princípio à regular colonização daquela capitania, o que levou a efeito, fundando o presídio de Nossa Senhora do Amparo em 1611.<sup>5</sup>

O facto de José de Alencar considerar Walter Scott um verdadeiro mestre do romance histórico não o impediu, contudo, de ir além das regras impostas pelo mestre inglês<sup>6</sup>. A índia não é referida no argumento histórico de Alencar e nem há registos de que tenha existido ou conhecido Martim. O escritor

<sup>3</sup> José de Alencar, "Benção paterna", in *Sonhos d'ouro*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1955, pp. 34-35.

<sup>4</sup> Emir Rodríguez Monegal, "La novela histórica: otra perspectiva", in González Echevarría (org.), *Historia y ficción en la narrativa hispanoamericana*, Caracas, Monte Ávila, 1984.

<sup>5</sup> José de Alencar, *Iracema*, Sintra, Publicações Europa-América, 1980, p. 14.

<sup>6</sup> Segundo Scott, a ação do romance deveria ocorrer num passado anterior ao presente do escritor, tendo como pano de fundo um ambiente histórico bem reconstruído, onde figuras históricas reais ajudariam a fixar a época, agindo conforme a mentalidade de seu tempo. A trama fictícia estaria situada sobre o pano de fundo histórico, com personagens e eventos criados pelo autor. A criação deveria obedecer à mais estrita regra de verosimilhança.

brasileiro não temeu, portanto, cruzar os caminhos de uma personagem fictícia com o de uma personagem histórica. Além disso, contrariando o modelo definido por Scott, Alencar trouxe figuras históricas para o primeiro plano, não absorvendo assim a preocupação que tinha o mestre inglês de enganar-se na construção dos sentimentos daqueles que realmente viveram.

As modificações do modelo definido por Scott iam surgindo progressivamente em toda parte do mundo. Pouco a pouco as concepções eram alteradas, e o romance histórico começava a ser pensado a partir de novas perspectivas. Na modernidade, por exemplo, o argumento histórico não terá obrigatoriamente a necessidade de ser extraído de um passado remoto, podendo surgir de tempos bem recentes, ou até mesmo de factos atuais ocorridos no presente do autor:

Histórico é também o fato contemporâneo. E não apenas as batalhas sangrentas, os lances diplomáticos de envergadura, as calamidades dizimadoras cabem na denominação, mas também a jornada cinzenta e cotidiana do homem comum. [...] O ficcionista já não se debruça nostálgico sobre os tempos remotos, mas acompanha o nervoso pulsar da vida contemporânea, às vezes antecipa o que a história propriamente dita confirmará (ou não) depois.<sup>7</sup>

A literatura brasileira pós-romântica e modernista não revelou grande interesse pelo romance histórico, obcecada que estava com a identidade nacional e com a representação de múltiplos aspetos da sociedade brasileira. Porém, a ditadura militar, nos anos sessenta e setenta, fez florescer esse género novamente com a produção de narrativas baseadas em factos contemporâneos dos autores, os chamados romances de testemunho. Os tais acontecimentos vivenciados outrora pelos escritores na época da ditadura, hoje fazem parte da História do Brasil e estão registados em obras como: *Quarup* (1967) e *Bar Don Juan* (1971), de Antonio Callado, ou *A região submersa* (1981), de Tabajara Ruas, e ainda *Tropical sol da liberdade* (1988), de Ana Maria Machado, dentre tantas outras. Todos esses romances abordam as múltiplas formas da repressão, bem como recriam os movimentos estudantis da época e as lutas armadas contra a ditadura militar. É importante ressaltar que nem todos os críticos enquadram essas obras dentro do género designado como romance histórico, muitos preferem defini-las como romances políticos ou de testemunho.

Na década de setenta, além dos romances que retratavam a época da ditadura, foram lançadas muitas obras que se aproximavam de um novo subgénero

<sup>7</sup> Alcmeno Bastos, *Introdução ao romance histórico*, Rio de Janeiro, Ed. UERJ, 2007, p. 75.

definido pelo professor Seymour Menton<sup>8</sup>. No ensaio onde aponta essas novas características, são listados cinquenta e oito romances classificados como “Novo Romance Histórico Latino-Americano”, dentre eles, encontramos sete brasileiros: *Galvez, Imperador do Acre*, de 1976, *Mad Maria*, de 1978 e *O brasileiro voador*, de 1986, os três de Márcio Souza; *Em liberdade*, 1981, de Silviano Santiago; *Viva o povo brasileiro*, 1984, de João Ubaldo Ribeiro; *A casca da serpente*, 1989, de José J. Veiga, e *Memorial do fim (a morte de Machado de Assis)*, 1991, de Haroldo Maranhão.

Menton também apresenta uma lista de romances históricos produzidos entre 1949 e 1992 (intervalo de tempo em que concentra toda a sua pesquisa), que enquadram uma vertente mais tradicional e que considera menos importantes que os outros. Essa lista engloba mais de trezentas obras publicadas na América Latina no período já referido. Dentre esses romances históricos de cunho mais tradicional, sessenta são do Brasil. Muitas outras obras brasileiras poderiam estar incluídas na lista de Menton, não fosse o empecilho do tempo limite de sua pesquisa, afinal, depois de 1991, observou-se um considerável crescimento na produção de romance histórico no Brasil.

Na década de noventa, os brasileiros decidiram mergulhar profundamente no passado do país. Até aquela altura nunca se havia pesquisado e publicado tanto sobre História. Nas universidades, os trabalhos de mestrado e doutoramento duplicaram em relação à última década. Também nas editoras, o número de títulos de História do Brasil publicados cresceu muito. No cinema, *Carlota Joaquina*, de Carla Camurati, um filme sobre aquela princesa do Brasil casada com D. João VI, tornou-se um dos grandes sucessos de produção nacional, com mais de 1,2 milhão de espectadores na mesma década. O crescimento de publicações de ficção histórica nos anos que se seguiram foi cada vez maior. Os leitores demonstravam interesse sobretudo por obras que retratavam a História do Brasil de forma surpreendente. Nos anos noventa, o número de livros deste gênero chegou a quintuplicar, aumentando ainda mais na década seguinte, com as comemorações dos quinhentos anos do descobrimento do Brasil, quando a quantidade de romances históricos publicados ultrapassou todas as marcas de que se tinha registo. Na televisão, grandes produções ficcionais baseadas em factos históricos conquistavam uma legião de telespectadores assíduos. Tal fenómeno televisivo que havia começado discretamente nos anos oitenta com mini-séries como *Lampião e Maria Bonita* (1982) – escrita por Aguinaldo Silva e Doc Comparato, onde se assistiu

<sup>8</sup> Em 1993, Seymour Menton publicou o ensaio “Rasgos de la nueva novela histórica” (in *La nueva novela histórica de la América Latina. 1979-1992*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993), onde reduz as dez novas características do romance histórico apontadas pelo uruguaio Fernando Ainsa a apenas seis. Neste ensaio, Menton diferencia o novo romance histórico e o tradicional ou clássico.

a trajetória do cangaceiro Virgulino Ferreira e seu bando – conseguiu ganhar mais força, em 1986, com a estreia de *Anos dourados*, de Gilberto Braga, que mostrou o romantismo dos anos cinquenta, mas também a hipocrisia e a repressão sexual da época.

Alcançando sucesso com essas produções, a televisão brasileira investiu cada vez mais no gênero nos anos seguintes, a título de exemplo podemos pensar na mini-série *Desejo* (1990), de Glória Perez, onde se pôde acompanhar a famosa “Tragédia da Piedade”, o episódio que marcou o fim da vida do escritor Euclides da Cunha, assassinado pelo amante de sua mulher; ou nos *Anos rebeldes* (1992), de Gilberto Braga, onde o telespectador pôde se permitir embarcar numa dura viagem à época da ditadura militar brasileira; ou, quiçá, numa produção mais amena saída das mãos de Maria Adelaide Amaral e intitulada *Queridos amigos* (2008).

Sob o olhar de Lauro César Muniz, *Chiquinha Gonzaga* (1999) deu a conhecer mais a fundo a história de uma mulher que revolucionou o seu tempo, tornando-se a primeira musicista brasileira; conduzidos por Manuel Carlos, inspirado pela obra de Lira Neto – *Maysa, só numa multidão de amores* – acompanhou-se o percurso de sucesso de uma jovem famosa cantora brasileira, como também se viu o fim trágico que a vida lhe reservou, em *Maysa, quando fala o coração* (2009); pela ótica de Maria Adelaide Amaral, conheceu-se melhor o presidente que construiu Brasília, em *JK* (2006); acompanhou-se o suicídio de Getúlio Vargas, a partir da adaptação de Jorge Furtado do romance *Agosto*, de Rubem Fonseca (1993); conheceram-se os artistas e escritores que estiveram envolvidos na Semana de Arte Moderna de 1922 através de *Um só coração* (2004), também de Maria Adelaide Amaral, com a colaboração de Alcides Nogueira; ou ainda foi possível divertir-se com a vinda da família real para o Brasil pelo olhar irreverente de Carlos Lombardi, em *O quinto dos infernos* (2002).

Portanto, com esse escudo do sucesso televisivo do gênero no país, os romancistas brasileiros marcharam com suas brilhantes e inovadoras ideias para as editoras sedentas de mais e mais obras de ficção histórica. Ao embarcar neste novo e rico universo do romance histórico brasileiro, o leitor poderá acumular ainda mais multifacetadas experiências: conhecer de perto Xica da Silva, em *Rei branco, rainha negra* (1990), de Paulo Amador, ficando com a impressão de que, no Brasil do século XVIII, existia a igualdade dos sexos; viajar para o interior da alma fantástica do povo brasileiro em *O feitiço da Ilha do Pavão* (1997), através das mãos mágicas do mestre João Ubaldo Ribeiro; desvencilhar-se de tiros de canhão, no Rio Grande do Sul, e reviver a Guerra dos Farrapos através de uma perspectiva feminina, em *A casa das sete mulheres* (2002), de Letícia Wierzchowski; ouvir a ópera de glórias e

tragédias de Carlos Gomes em *O selvagem da ópera* (1994), de Rubem Fonseca; acreditar e lutar pelas mesmas causas de Anita e Giuseppe Garibaldi em *Anita* (1999), de Flávio Aguiar; ou ainda reviver a decadência do mundo rural nordestino em *Cartilha do silêncio* (1997), de Francisco J. C. Dantas.

Tal como aconteceu com as mini-séries televisivas, a avalanche de obras literárias deste género foi bem recebida pelo público. A nostalgia do leitor brasileiro pode ser pensada como “uma tentativa de encontrar, no passado, tanto explicações para o presente em crise, quanto modelos que permitam superar o momento crítico.”<sup>9</sup> Ao mergulhar num enredo de ficção histórica, portanto, o leitor poderá ter a sensação de resgate e preservação de sua tradição, como também ao mesmo tempo poderá encontrar respostas que indiquem um caminho de melhoria para os problemas que em teoria esteja a vivenciar. Toda essa experiência é capaz ainda de despertar o desejo de saber e aprender mais sobre o passado de forma letrada e ao mesmo tempo espairescida.

## 2. A ficção histórica de Ana Miranda

Com o lançamento de *Boca do Inferno*<sup>10</sup> (1989), Ana Miranda<sup>11</sup> se tornou a grande popularizadora do romance histórico no Brasil contemporâneo. A obra, que viria a se tornar num verdadeiro fenómeno de vendas, apresentava a História muito bem costurada à ficção, sendo além disso empolgante e atrativa.

A diferença dos factos documentados expostos no romance de Ana Miranda e de tantos outros escritores da década de noventa, em relação às obras do género publicadas anteriormente, estava na falta de ambição e de interesse em explicar o país e o passado. A mais-valia de obras como *Boca do Inferno* residia em relatar os acontecimentos de maneira simples e não didática, mas simultaneamente muito bem elaborada, ao ponto de os leitores conhecerem História de um novo modo e de certo ponto de vista, a par com a possibilidade de desprenderem-se de sua realidade e viajar num novo universo ficcional. Além de tudo, detalhes preciosos, garimpados em arquivos empoeirados e

<sup>9</sup> Antônio R. Esteves, “O novo romance histórico brasileiro”, in Letícia Antunes (org.), *Estudos de Literatura e Linguística*, São Paulo, UNESP-Assis/Ed. Arte e Ciência, 1998, p. 139.

<sup>10</sup> *Boca do Inferno*, São Paulo, Companhia das Letras, 1989. Todas as citações da obra, indicadas pela sigla *BI* e seguidas pela referência da(s) página(s), foram retiradas desta edição.

<sup>11</sup> Ana Miranda nasceu em Fortaleza, Ceará, em 1951. Estudou artes em Brasília e no Rio de Janeiro. Na década de setenta, trabalhou como atriz de cinema, somando mais de quinze filmes em seu currículo. Em 1979, publicou o seu primeiro livro, uma coletânea de poesias, intitulada *Anjos e demônios*.

originais, eram oferecidos ao leitor de forma natural e incorporados ao corpo do texto. Tais pormenores detinham muitas vezes a capacidade de prender o leitor à trama, pois aguçavam a sua curiosidade e lhes davam a impressão de que estava em contacto direto com a matéria bruta de extração histórica.

Quando Ana Miranda decidiu escrever *Boca do Inferno* [BI], empenhou-se seriamente na leitura de cerca de cem livros que tratavam fundamentalmente do poeta Gregório de Matos e do padre António Vieira, além de centenas de outras obras relacionadas com o século XVII. Rico em acontecimentos, o romance apresenta uma trama envolvente e deslumbra os leitores com um cuidadoso retrato da Bahia do século XVII, através da câmara de suas personagens e, em especial, do poeta evocado no seu título: “Não é mais a Bahia. Antigamente, havia muito respeito. Hoje, até dentro da praça, nas barbas da infantaria, nas bochechas dos granachas, na frente da força, fazem assaltos à vista” (BI, p. 13).

Para coser ficção e História em sua narrativa e tão bem desenhar o espaço e as suas personagens, ela contou com um artifício poderoso na alta-costura da literatura: a intertextualidade. Segundo a professora Maria Christina de Motta Maia<sup>12</sup>, este recurso está associado ao “conhecimento do mundo” que deve ser comum ao produtor e ao recetor de textos. Subentende um universo cultural complexo, implicando a identificação e o reconhecimento de remissões a outras obras ou textos, exigindo do interlocutor a capacidade de interpretar a função daquela citação ou alusão em prova. Este recurso da ficção foi bem utilizado por Ana Miranda em *Boca do Inferno*. Observa-se, por exemplo, que a cidade de São Salvador da Bahia é muitas vezes descrita através de versos de Gregório de Matos, incorporados ao texto de forma natural, sem qualquer menção ao facto de tratar-se de uma citação. De exemplo sirva a seguinte passagem: “Ah, aquela desgraçada cidade, notável desventura de um povo néscio e sandeu (BI, p. 33)”. Passagem que retoma sinteticamente essa quadra de Gregório de Matos:

Notável desventura  
De um povo néscio, e sandeu,  
Que não sabe que o perdeu  
Negócio, ambição, usura.<sup>13</sup>

Também excertos de cartas e de *Sermões* do padre António Vieira podem ser encontrados em *Boca do Inferno*, agregados ao discurso do narrador ou

<sup>12</sup> Maria Christina de Motta Maia, “Intertextualidade” (versão eletrónica consultada em <http://acd.ufrj.br/~pead/tema02/intertextualidade2.htm> [sítio atualmente desativado]).

<sup>13</sup> Gregório de Matos, “Epílogos”, in José Miguel Wisnik (org.), *Poemas escolhidos*, São Paulo, Cultrix, 1976, p. 37.

das personagens sem qualquer referência à sua proveniência. A título de exemplo, tomemos a passagem do romance, em que Vieira demonstra indignação ao saber do assassinato do alcaide:

“Para isso foi que abrimos os mares nunca dantes navegados?”, disse Vieira cravando seus olhos redondos no rosto do irmão. “Para isso descobrimos as regiões e os climas não conhecidos? Para isso contrastamos os ventos e as tempestades com tanto arrojo, que apenas há baixio no oceano que não esteja infamado com miserabilíssimos naufrágios de portugueses? E depois de tantos perigos, depois de tantas desgraças, depois de tantas e tão lastimosas mortes, ou nas praias desertas sem sepultura, ou sepultados nas entranhas dos alarves, das feras, dos peixes, que as terras que assim ganhamos as hajamos de ver assim?” (BI, p. 52)

Para a construção deste diálogo, Ana Miranda intertextualizou o seguinte trecho do *Sermão pelo bom sucesso das armas de Portugal contra as de Holanda*, do padre António Vieira:

Se esta havia de ser a paga e o fruto de nossos trabalhos, para que foi o trabalhar, para que foi o servir, para que foi o derramar tanto e tão ilustre sangue nestas conquistas? Para que abrimos os mares nunca dantes navegados? Para que descobrimos as regiões e os climas não conhecidos? Para que contrastamos os ventos e as tempestades com tanto arrojo, que apenas há baixio no Oceano, que não esteja infamado com miserabilíssimos naufrágios de portugueses? E depois de tantos perigos, depois de tantas desgraças, depois de tantas e tão lastimosas mortes, ou nas praias desertas sem sepultura, ou sepultados nas entranhas dos alarves, das feras, dos peixes, que as terras que assim ganhamos, as hajamos de perder assim? Oh! Quanto melhor nos fora nunca conseguir, nem intentar tais empresas!<sup>14</sup>

A intertextualidade em *Boca do Inferno* transmite ao leitor uma sensação de verosimilhança, mas, por servir-se deste artifício, a escritora foi alvo de diversas críticas, entre as quais a de Maria de Santa Cruz: “Gregório de Matos e Vieira apresentam-se não só como cassetes gravadas com fragmentos de textos seus, vozes desconhecidas e despropositadas, mas como verdadeiros compactos de muitos *bytes*.”<sup>15</sup>

As críticas negativas ofenderam Ana Miranda, mas não a abateram. Mesmo quando Alcir Pécora, professor da UNICAMP e especialista nos escritos

<sup>14</sup> António Vieira, “Sermão pelo bom sucesso das armas de Portugal contra as de Holanda”, in Eugênio Gomes (org.), *Sermões*, 10.<sup>a</sup> ed., Rio de Janeiro, Agir, 1988, pp. 39-40.

<sup>15</sup> Maria de Santa Cruz, “Heróis sem nenhum carácter”, *Colóquio/Letras*, n.º 134, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, p. 135.



do padre António Vieira, afirmou que *Boca do Inferno* apresentava trechos inteiros transplantados dos *Sermões*, sem ao menos citar a fonte, a escritora continuou defendendo a sua obra e as suas personagens:

Nunca escondi que meu livro fora inspirado nas vidas e nas obras do poeta Gregório de Matos e de seu contemporâneo Padre Vieira. Daí a ter que citar a cada página os trechos que me sugeriram uma ou outra cena, me parece ridículo. Eu não escrevi uma tese, mas uma obra de ficção.<sup>16</sup>

Passado algum tempo, Pécora alterou o seu ponto de vista e declarou não ter acusado a escritora de plágio, mas apenas ter querido levantar o problema do uso das fontes. O certo é que as críticas passaram e o romance permaneceu. Sendo frequentemente adotado para o estudo do período colonial e do barroco baiano, ele recebeu também vários prêmios<sup>17</sup>.

Sem receio de não conseguir atender às expectativas geradas pelo sucesso de *Boca do Inferno*, Ana Miranda mergulhou com *O retrato do rei* no princípio do século XVIII e recriou o início do ciclo do ouro e a Guerra dos Emboabas. O espaço da ação divide-se entre o Rio de Janeiro e Minas Gerais e há lugar na aventura para uma história de amor vivida por Mariana e Valentim. Ela é uma nobre portuguesa, filha de um barão que deixou o Rio de Janeiro para ir em busca de riqueza em Minas Gerais; ele, um paulista rude que se torna seu protetor na viagem até ao pai, que está à beira da morte.

Mais uma vez a narrativa de Ana Miranda atrai o leitor para dentro da teia que une a História à ficção. Revelando um total compromisso da escritora com a obra, tal como em *Boca do Inferno*, a trama é bem arquitetada e envolvente, retrata com vigor a Guerra dos Emboabas, servindo-se de uma linguagem sem enfeites, mas ao mesmo tempo graciosa.

Em *A última quimera*, de 1995, a romancista conta a história do poeta paraibano Augusto dos Anjos através da voz de um narrador que se diz amigo de infância do escritor. O leitor é conduzido às origens do poeta, conhece seus contratemplos no Rio de Janeiro, a convivência com os usineiros no Pau d'Arco, e assiste o seu regresso a Leopoldina, em Minas Gerais, onde morre de pneumonia. Além de descrever a triste existência de Augusto dos Anjos, Ana Miranda apresentou nesta obra a agitada vida literária do Rio de Janeiro

<sup>16</sup> Alessandro Porro, "A bela que queria algo com o Boca", *RevistaVeja*, n.º 1179, 24/09/1991.

<sup>17</sup> *Boca do Inferno* manteve-se na lista dos romances mais vendidos organizada pelo *Jornal do Brasil* durante um ano e também na da *Revista Veja*. Foi publicado na Inglaterra, Holanda, Suécia, Espanha, Dinamarca, nos Estados Unidos, etc. Foi *best-seller* na Itália, França, Alemanha, Argentina e Noruega. Em 1990, recebeu o Prémio Jabuti, na categoria de revelação, e, em 1998, ingressou na lista dos cem maiores romances do século em Língua Portuguesa, organizada pelo caderno "Prosa & Verso", do jornal *O Globo*.

no princípio do século XX. O leitor pôde se encantar com Raul Pompeia, Olavo Bilac e até com as festas organizadas por Ruy Barbosa. Segundo bem notaram alguns críticos, o romance é sobre Augusto dos Anjos, mas é também uma bela homenagem a esta geração brasileira de homens de letras, na qual se distinguiu, com certeza, Olavo Bilac.

*Desmundo*, de 1996, tornou-se uma espécie de divisor de águas em sua carreira, como confessa a própria escritora: “Minha maturidade literária veio aos poucos, e talvez tenha chegado apenas quando escrevi *Desmundo*, o meu primeiro livro que respondeu a questões interiores relacionadas à criação do texto.”<sup>18</sup> Este romance histórico é uma verdadeira obra-prima capaz de superar tudo o que Ana Miranda havia produzido até então. Ela recria de forma brilhante a vida quotidiana de mulheres de triste destino num passado distante, e apodera-se com segurança da linguagem do século XVI. O romance conta a história de órfãs portuguesas enviadas ao Brasil para casarem-se com os portugueses que lá viviam e impedir a miscigenação com as nativas. Mulheres brancas capazes de garantir descendência portuguesa legítima, tais personagens foram criadas a partir da rica imaginação da escritora e dos poucos registos que obteve sobre este episódio quase esquecido da História do Brasil. Os factos documentados são escassos, não se sabe sequer o nome, origem ou destino dessas mulheres, mas isto não impediu Ana Miranda de construir personagens completas em todos os aspetos.

Essas jovens ficavam a mercê de homens degredados, muitos deles ladrões gananciosos, e tinham o dever de servir-lhes de todas as formas. Esse é o destino de Oribela, uma das órfãs enviadas para o Brasil. Ela é uma mulher decidida que muito irá sofrer devido à sua obstinação, e que muitas vezes nos remete a outras personagens femininas de Ana Miranda. Oribela tentará bravamente voltar para a sua terra, mesmo com todos os obstáculos que serão colocados em seu caminho, da mesma forma que a nobre Mariana de *O retrato do rei* enfrenta uma longa e perigosa viagem para ir ao encontro de seu pai, e que Bernardina Ravasco de *Boca do Inferno*, por amor e preocupação com seu pai, tenta um acordo com o temível Braço de Prata.

Em 1997, com a publicação de *Amrik* – narrativa passada no fim do século XIX, inspirada na história dos imigrantes libaneses de São Paulo –, Ana Miranda trouxe novamente uma forte figura feminina: Amina, personagem que foi vista por alguns críticos como o seu alter-ego. Contudo, não são apenas mulheres intensas que povoam seus romances históricos, o conjunto de sua obra acaba por revelar ainda uma verdadeira inclinação em recriar

<sup>18</sup> João Soares Neto, “João Soares Neto entrevista Ana Miranda”, *Jornal de poesia* (versão eletrónica consultada a 20 de maio de 2014 em <<http://www.jornaldepoesia.jor.br/jsoaresneto1.htm>>).

figuras literárias que marcaram a época em seu país. Além do poeta Gregório de Matos em *Boca do Inferno* e Augusto dos Anjos em *A última quimera*, ela recriou a vida da escritora Clarice Lispector – consagrada pelo modo psicológico de abordagem das personagens através de seus momentos de epifania – com a novela *Clarice*, lançada em 1996.

A este conjunto deve-se ainda acrescentar *Dias e dias*, de 2002, uma narrativa em feição de diário em que Ana Miranda reproduz a vida do poeta romântico Gonçalves Dias. A história se passa em Caxias, no Maranhão, e conta a história de Feliciano, uma menina apaixonada pelos versos de Gonçalves Dias. A romancista cria uma personagem devotada e encantadora, que é capaz de comover o leitor enternecido por aquela jovem que se fascina ao ler um poema e desenvolve um sentimento platônico a partir deste simples gesto. A inspiração de Ana Miranda para escrever *Dias e dias* nasceu com a leitura de um poema não-publicado de Rubem Fonseca sobre o poeta. Intrigada com os mistérios pessoais de Gonçalves Dias revelados pelo amigo, ela partiu então para a leitura de cartas e documentos sobre o autor e começou a envolver-se de forma apaixonada na sua história. O resultado desta pesquisa e coleta de material se vê no admirável *Dias e dias*.

Pode-se concluir, pelo conjunto de obras aqui referido, que romance histórico é o gênero de eleição de Ana Miranda. O sentimento nostálgico dos brasileiros, quase em ebulição, aliou-se ao sucesso da romancista, e os empolgados com o seu bom desempenho não lhe pouparam elogios, mas, em contrapartida, aqueles não tão entusiasmados assim criticaram o método de pesquisa e as citações sem qualquer referência. Ana Miranda não se enveredou com os elogios, nem se preocupou com as críticas, a romancista seguiu em frente utilizando o mesmo método de trabalho: “Muitas pessoas elogiam meu trabalho de pesquisa, mas a verdade é que não tenho método nenhum. Vou anotando aquilo que gosto, o que mais me chama a atenção. Mas, depois, não aproveito quase nada.”<sup>19</sup>.

Para a construção de todos os romances históricos aqui citados, a escritora teve de se dedicar à leituras atentas, pesquisas e coletas de informação, que seriam aproveitadas ou não, antes de se colocar a escrever. O resultado final do trabalho harmônico de Ana Miranda deslumbra os leitores por conscientemente combinar prazer e dedicação. A escritora assume a satisfação por aquilo que faz: “Eu gosto do passado. Quando escrevo é como se estivesse lá. Estudo, faço os levantamentos de época, mas no texto nada disso deve aparecer, porque eu me impregno daquilo tudo, tenho que ser aquilo. Trabalho com as lacunas da história.”<sup>20</sup>.

<sup>19</sup> Alessandro Porro, “A bela que queria algo com o Boca”, *op. cit.*

<sup>20</sup> Biografia de Ana Miranda (versão eletrônica consultada a 20 de maio de 2014 em

As tais lacunas da História mencionadas pela escritora são os acontecimentos de que não há qualquer registo. Mesmo fazendo-se uma laboriosa investigação, que reúna informações documentadas e organizadas, só através da imaginação e criatividade é possível aos poucos preencher essas lacunas. Exemplos não faltam nas obras de Ana Miranda. Para efeito ilustrativo poderíamos pensar em muitas passagens de *Boca do Inferno*, em que a autora cria situações, diálogos e monólogos a partir de factos documentados aos quais teve acesso. Exemplo é a personagem António de Souza Menezes, alcunhado de “Braço de Prata”. O governador da Bahia tinha sérias divergências com António Vieira e isto pode ser comprovado através de cartas que o padre escreveu, nas quais relata as suas diferenças com o governador. Nunca se saberá ao certo os extremos do ódio entre o Braço de Prata e o padre António Vieira, nunca se conhecerá um diálogo travado entre os dois, uma discussão, nem os encontros que tiveram, pois nada disso está documentado. Contudo, é possível a sua criação, depois de um profundo conhecimento da documentação preservada, onde se detetará um indício de que tal conversa, discussão ou encontro poderia ter acontecido. E se não houver indício algum, isto não é problemático, pois a ficção histórica contemporânea tem todo o direito de dar asas à imaginação.

Em *Boca do Inferno*, podemos acompanhar até mesmo os sonhos do governador, que, dormindo, se vê perseguido pelo padre António Vieira. Nunca em um livro de História encontraríamos referências aos sonhos de um governador, mesmo que estes implicassem desafetos pessoais ou políticos, mas no romance de Ana Miranda isto é perfeitamente possível. Sirva de exemplo esta passagem:

O governador Antonio de Souza contou ao arcebispo João da Madre de Deus um sonho que tivera. Quase sempre sonhava com Vieira. [...] Sonhara que encontrava com Vieira ao lado do guindaste. Vieira estava mais velho ainda do que quando Souza o vira pela última vez, as mãos trêmulas, uma cor adoentada e o corpo frágil. (*BI*, p. 99)

Para se escrever um bom romance histórico deve-se antes de mais nada ser um bom historiador, ou ao menos colocar-se temporariamente neste papel. O escritor terá a responsabilidade implícita de aprimorar e superar aquele a que tentou igualar-se outrora, ou seja, o autor de um romance histórico deve tornar-se superior ao historiador. Isso acontece à medida que ele conhece os hábitos pessoais, descreve ao pormenor os sentimentos, as roupas, a alimentação e nos descreve também os sonhos, por que não? Ana Miranda é capaz de tudo isto, e essas habilidades constam no currículo de todo bom autor de ficção histórica contemporânea, como atesta Antônio R. Esteves:

<<http://www.tirodeletra.com.br/biografia/AnaMiranda.htm>>).

O autor contemporâneo não se sente, de nenhum modo, obrigado a copiar ou reflectir o mundo externo e cria seu próprio mundo sem sujeitar-se nem ao pacto de veracidade que impõe o discurso histórico, nem ao pacto de verossimilhança que mantinha, de certa forma, o discurso ficcional.<sup>21</sup>

Com a liberdade de uma escritora contemporânea, Ana Miranda cria personagens ficcionais para conviver com suas personagens históricas. Em *Boca do Inferno*, Maria Berco, uma personagem totalmente criada pela autora, que surge no romance como criada de Bernardina Ravasco, personagem histórica, sobrinha do padre António Vieira, ocupa um espaço muito importante na trama. É evidente que uma jovem nobre, filha do secretário do Estado e da Guerra, Bernardo Ravasco, possuiria uma criada, mas não há registos históricos desta criada em particular. O facto de não haver nada documentado não é impeditivo de que Bernardina Ravasco tenha uma criada ao seu lado em *Boca do Inferno*. A imaginação de Ana Miranda leva-a a criar uma empregada para Bernardina, indo mais longe, pois a personagem protagoniza importantes sequências do romance, entre as quais a incumbência de dar fim à mão decepada do alcaide assassinado.

Como se procurou demonstrar, a romancista em momento algum mostra receio ao não se prender apenas ao que está documentado. Assim ao recriar a Bahia do século XVII, em *Boca do Inferno*; o início do ciclo do ouro em Minas Gerais no século XVIII, em *O retrato do rei*; ou o Romantismo do século XIX, em *Dias e dias*, não tem o interesse de reinterpretar ou reconstruir a História de que se tem registos, tem apenas a finalidade cumprida de unir a escrita à leitura de forma livre e harmoniosa.

No artigo de Seymour Menton, já referido, *Boca do Inferno* ocupa um lugar na lista dos romances históricos de vertente mais tradicional. A obra de Ana Miranda não possui muitas das características apontadas por Menton como necessárias para se pertencer ao novo subgénero estudado pelo professor norte-americano. Como observa António R. Esteves:

Na realidade, apesar de a escritora cearense inovar bastante em sua narrativa, muitas das características apontadas como básicas para a nova modalidade de romance histórico não estão presentes em suas obras. Algumas delas são as distorções conscientes da história através de omissões, anacronismos e exageros; a ruptura com o tempo cronológico e a adesão a um tempo cíclico borgiano; ou ainda a utilização, em larga escala, dos conceitos bakhtinianos de carnavalização, paródia e dialogia, em sua maior parte ausentes na obra de Ana Miranda.<sup>22</sup>

<sup>21</sup> António R. Esteves, "O novo romance histórico brasileiro", *op. cit.*, p. 132.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 143.

*Boca do Inferno* e as demais obras do gênero, de autoria de Ana Miranda, podem não seguir todas as características do chamado “novo romance histórico”, mas nem por isso despertam menos interesse ou são menos importantes do que aquelas que seguem. Seymour Menton pode julgá-las desinteressantes por não apresentarem as tais características, contudo é mais prudente observar essas narrativas pela riqueza de seu conjunto e englobá-las num só e digno rótulo: Romance Histórico Contemporâneo.

### 3. A estrutura de *Boca do Inferno*

*Boca do Inferno* convida o leitor para uma visita à cidade de São Salvador da Bahia, no século XVII. A romancista, uma grande anfitriã, trata de apresentar a cidade, para que o público possa sem medo participar da aventura que terá início. Logo nas primeiras páginas da narrativa desenha-se ao pormenor o espaço onde quase toda a trama será desenvolvida:

A cidade fora edificada na extremidade interna meridional da península, a treze graus de latitude sul e quarenta e dois de longitude oeste, no litoral do Brasil. Ficava diante de uma enseada larga e limpa que lhe deu o nome: Bahia.

A baía, de pouco mais de duas léguas, começava na ponta de Santo Antônio, [...], e terminava aos pés da ermida de Nossa Senhora de Monserrate. No meio do golfo estava a cidade, sobre uma montanha de rocha talhada a pique na encosta que dava para o mar, [...]. Numa suave região cortada por rios límpidos, de céu sempre azul, terras férteis, florestas de árvores frondosas, a cidade parecia ser a imagem do Paraíso. Era, no entanto, onde os demônios aliciavam almas para povoarem o Inferno. (BI, pp. 11-12)

Ao visualizar a cidade como se a sobrevoasse, o leitor tem a impressão nítida de que acaba de aterrar. Nas voltas que dá pela cidade da Bahia recriada por Ana Miranda, conhecerá, antes de qualquer outra personagem, aquela cuja alcunha dá título ao romance: Gregório de Matos – o “Boca do Inferno” – um dos protagonistas da história, de que ainda se falará nos capítulos seguintes. Em seguida, é possível acompanhar as andanças de outras personagens, e logo se vai ouvir falar de Antônio de Souza de Menezes, o governador alcunhado de “Braço de Prata”, como também de outra figura importante, o padre Antônio Vieira. Esse *incipit* é independentizado com o título de “A cidade”; trata-se, evidentemente, de uma pequena apresentação das personagens que terão mais relevância na obra, tal como é também uma tentativa de ambientar o leitor no espaço onde a história se passa.

"A cidade" é a primeira das seis partes em que *Boca do Inferno* está dividido. Na segunda parte – "O crime" – tem lugar o motor da trama: um assassinato. Toda a história gira em torno deste acontecimento, sendo esta portanto uma parte fundamental do romance, na qual outras personagens serão introduzidas. "O crime" é também responsável por dar a conhecer ao leitor o grande dissídio de *Boca do Inferno*: Menezes versus Ravascos. Dividida em dez capítulos, esta segunda parte é a mais extensa do romance, seguindo-se "A vingança", que apresenta onze capítulos. Neles, dá-se a desforra daqueles que desejam vingar, a qualquer preço, o assassinato do alcaide. O título dado pela autora à terceira parte do romance é bem adequado, pois o leitor, aí, testemunha prisões arbitrárias, chantagem e novos assassinatos, em nome da justiça a fazer ao alcaide morto.

Em "A devassa", quarta parte da narrativa, em que estes abusos serão podados, surge uma nova personagem: o desembargador Rocha Pita, responsável pelo processo do assassinato do alcaide. Este mostrar-se-á imparcial face às duas fações que dividem a cidade da Bahia naquela altura. aí o leitor recuperará a confiança na justiça, pois se inicia uma nova investigação do crime que impulsiona a história. Em apenas cinco capítulos, a romancista consegue caminhar para o fechamento da obra, e dá ao leitor a satisfação que ele busca. A quinta parte é batizada de "A queda", porque descreve a derrocada de uma das fações que protagonizou o romance. Mesmo sendo curta, é caracterizada pelo forte teor esclarecedor e conclusivo. Os seus dois capítulos colocam um ponto final no episódio do crime do alcaide, e fecham um ciclo na Bahia do *Boca do Inferno* com o fim do governo do Braço de Prata: "Faltava apenas um sinal na Lua para que se confirmasse o texto *Erunt signa in sole et luna et stellis*. Assim terminou o governo tirânico do Braço de Prata." (BI, p. 317).

Com o término do governo de António de Souza Menezes, chega também ao fim a história contada por Ana Miranda, porém a romancista sente a necessidade de um último remate que é dado no "Epílogo – O destino". Sexta e última parte de *Boca do Inferno*, esta parece ter sido criada com a intenção de oferecer uma espécie de último deleite, pois presenteia o leitor curioso que acompanha todo o relato, sabendo que a matéria narrada é de extração histórica, com a resposta a uma pergunta que certamente ele faz: "O que será que aconteceu a todos eles depois?" Para o sossego do coração do leitor, surge portanto "O destino", capítulo posterior à resolução da trama central do romance, que narra o que aconteceu às personagens, sejam elas históricas ou puramente ficcionais, e à cidade da Bahia. Assim a obra termina como começa, com a cidade da Bahia e o seu grande poeta:

A CIDADE DA BAHIA cresceu, modificou-se. Mas haveria de ser para

sempre um cenário de prazer e pecado, que encantava todos os que nela viviam ou a visitavam, fossem seres humanos, anjos ou demônios. Não deixaria de ser, nunca, a cidade onde viveu o Boca do Inferno. (*BI*, p. 331)

## 4. O acontecimento histórico que move a trama

Constituindo a alcunha de Gregório de Matos o título do romance, pode-se pensar que ele trata da vida do poeta. Verifica-se, contudo, que a intriga é impulsionada por um acontecimento histórico não diretamente ligado a ele. Na verdade, o assassinato do alcaide-mor da Bahia, Francisco Teles de Menezes, é o real motor da ação de *Boca do Inferno*. Todos os episódios desenvolvidos na história, tal como a participação do poeta na trama, têm relação com este crime, e o grande conflito Menezes *versus* Ravascos é acirrado depois de sua ocorrência.

Mesmo com presença ativa em toda ação, Gregório de Matos está colocado em segundo plano, enquanto o padre António Vieira com sua família e o governador com seus aliados acabam por protagonizar o relato, já que constituem as duas facções em combate ao longo da história. Daí a necessidade de uma análise pormenorizada do assassinato do alcaide, pois é este facto que desencadeia todos os acontecimentos que se seguem. Francisco Teles de Menezes foi apanhado numa emboscada que envolvia oito homens encapuzados e assassinado no dia 4 de Junho de 1683. É o facto que está em registos históricos, como atesta J. Lúcio de Azevedo:

Sexta-feira, 4 de Junho de 1683, vindo o alcaide-mor, entre as 10 e 11 horas do dia, para sua casa, perto do colégio lhe saíram ao encontro oito mascarados, que o atacaram disparando-lhe bacamartes. Dos tiros caíram dois negros, de três que acompanhavam o alcaide; neste não acertaram os pelouros, mas os assassinos deram-lhe a morte, a cutiladas e um golpe de chuço. Cometido o crime, refugiaram-se na casa dos jesuítas.<sup>23</sup>

A História mostra que Teles de Menezes não era um poço de virtudes, pois era conhecido pela prepotência e pelas práticas violentas. Antes de comprar, por muito pouco, o cargo de alcaide-mor da Bahia cometeu alguns desatinos e até esteve preso em Lisboa, sendo depois libertado por nada ter

<sup>23</sup> J. Lúcio de Azevedo, *História de António Vieira*, vol. II, Lisboa, Clássica Editora, 1992, pp. 197-198.



sido comprovado. De volta ao Brasil<sup>24</sup> numa posição importante, Francisco Teles de Menezes começou a despertar desafetos, tal como observa Rocha Pita:

Com esta dignidade voltou para a pátria, afetando uma autoridade maior que a que tiveram os seus antecessores no lugar, e pesada aos que o julgavam menos benemérito dela. Por este motivo e por ódios mais antigos tinha muitos émulo, granjeando-os sempre mais o alcaide pelo defeito de uma língua imodesta e de um ânimo vingativo, que vieram a ser a causa da sua ruína.<sup>25</sup>

O alcaide, aparentado com o governador, aproveitou-se deste parentesco para vingar-se de todos os seus inimigos. A lista de seus opositores era longa, pois incluía António de Brito e Castro e seu irmão André, provedor da alfândega da Bahia; Gonçalo Ravasco Cavalcanti e Albuquerque, sobrinho do Padre António Vieira; António de Moura Rolim; Manuel de Barros da França; João de Couros Carneiro, escrivão da Câmara; Francisco Dias do Amaral e os capitães de infantaria do presídio, Diogo de Sousa da Câmara e José Sanches. Podia-se ainda acrescentar todos os amigos e parentes dos últimos citados, tal como o padre Vieira e seu irmão Bernardo Ravasco, e também todos os desafetos do Braço de Prata, entre os quais se coloca Gregório de Matos, que em uma de suas sátiras chamara o alcaide de ladrão, e zombara da deficiência física do governador, censurando-o também pelos seus atos pouco corretos no governo. Ligado à facção dos Ravasco, o poeta era muito amigo de Gonçalo e tinha grande respeito pelo seu pai, Bernardo, e só por estes fortes vínculos já era considerado opositor do alcaide, nem precisando de que as suas sátiras tivessem provocado a ira de Teles de Menezes e de António de Souza.

De todos os inimigos do alcaide, deve-se destacar os irmãos André e António de Brito Castro, pois estes haviam sofrido um atentado em que o alcaide esteve de certa forma envolvido, como refere o historiador Pedro Calmon: “Quanto ao alcaide, o ódio aos Castros pressupunha luta de morte, pois um sobrinho dele armara uma emboscada ao Tenente António e seu irmão, o provedor da alfândega André de Brito de Castro, de que escaparam, malferido o primeiro, com a espada na mão o outro.”<sup>26</sup>

Supõe-se, portanto, que o assassinato de Teles de Menezes deveu-se a uma vingança bem arquitetada. A participação dos inimigos do alcaide no crime é creditada ao facto de já estarem homiziados no Colégio dos Jesuítas,

<sup>24</sup> O alcaide Francisco Teles de Menezes era natural da Bahia, como atesta o historiador Rocha Pita.

<sup>25</sup> Rocha Pita, *História da América Portuguesa*, Belo Horizonte/São Paulo, Itatiaia/USP, 1976, pp. 192-193.

<sup>26</sup> Pedro Calmon, *História do Brasil*, vol. III, Rio de Janeiro, José Olympio, 1959, p. 869.

pelo menos dois deles, Gonçalo Ravasco e André de Brito, quando se deu o ocorrido, podendo portanto planejar juntos o assassinato, como pondera J. Lúcio de Azevedo:

No colégio achava-se hóspede, também homiziado, o provedor da al-fândega André de Brito, incluído em uma devassa pelo crime de morte, praticado em dois negros do assassinato do alcaide, e de que tinham sido os executores punidos, um com força, outro com degredo. Estava igualmente acoutado com os jesuítas o sobrinho de Vieira, Gonçalo Ravasco, que por ter acutilado um meirinho fora sentenciado a degredo para África. Daqui nasceu dizer-se que o homicídio do alcaide fora planeado na cela onde vivia o provedor, em conciliábulo a que tinham assistido o secretário de Estado, o filho, e o irmão António Vieira. Era o que publicavam os da facção do alcaide, e os inimigos dos jesuítas, como sempre numerosos aceitavam.<sup>27</sup>

O governador temia pela vida do alcaide, pois estava ciente de seus numerosos inimigos. Na manhã em que Teles de Menezes foi assassinado, o Braço de Prata havia-lhe oferecido soldados para sua proteção, mas este os recusara, pois duvidava que seus opositores tivessem tamanha audácia. Relatam alguns historiadores que António de Souza de Menezes ao ser informado do crime e do lugar onde estavam refugiados os possíveis assassinos, sentiu-se tomado por um ódio imenso e encarregou-se pessoalmente de vingar seu parente e amigo, o alcaide, sem medo de fazer justiça a qualquer preço:

Excedeu-se o governador no ódio explosivo. Pois os jesuítas asilavam os criminosos, mandou cercar-lhes a casa.

Prendeu quantos suspeitos houve na Cidade. Desconfiou da tropa e de seus mestres de campo, escreveu para Lisboa, tudo se devia aos “conselhos que se faziam no Colégio, à vista do padre António Vieira e seu irmão o Secretário de Estado, e sobrinho, Gonçalo Ravasco...”<sup>28</sup>

O padre Vieira protestou veementemente contra as acusações que a esta altura já caíam sobre si e sua família, mas o governador levou-as adiante, com o pretexto de punir todos os envolvidos no assassinato de Teles de Menezes. Sabe-se, na verdade, que o Braço de Prata desejava castigar acima de tudo o ilustre jesuíta, pois já há algum tempo havia um grande desentendimento entre os dois.

Com base neste episódio, Ana Miranda desenvolveu sua ficção servindo-se das figuras históricas envolvidas, entre as quais sobressaem o padre António

<sup>27</sup> J. Lúcio de Azevedo, *História de António Vieira*, op. cit., vol. II, p. 198.

<sup>28</sup> Pedro Calmon, *A vida espantosa de Gregório de Matos*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1983, p. 66.

Vieira, seu irmão e sobrinho, e o governador António de Souza de Menezes – mas a par disto incorporou diversas personagens de sua livre criação. A romancista usa e abusa de sua liberdade de autora contemporânea, uma vez que, sobre o assassinato relatado, as informações são um tanto escassas e superficiais. Investigadores e estudiosos da vida do padre António Vieira admitem que este episódio da existência do jesuíta foi muito pouco aprofundado.

Como se sabe, limitações em relação a matéria de extração histórica não são empecilho para a ficção histórica contemporânea, muito pelo contrário, são antes um salutar desafio. Ana Miranda aceitou-o e recriou o assassinato do alcaide da Bahia ao seu modo com algumas pinceladas de sátira. A romancista, talvez influenciada pelo poeta de versos satíricos que dá título à sua obra, apresenta o alcaide, horas antes de ser assassinado, vivendo uma breve relação sexual, sem sequer despir-se (*BI*, p. 23).

É uma situação no mínimo caricata, que se revela como marca interessante da ficção histórica contemporânea: antes de matar o alcaide, os assassinos esperam que ele tenha a sua última relação sexual. Até este momento, o leitor não sabe quem são esses conspiradores. Mas em seguida tem conhecimento de que Teles de Menezes sentia um certo medo de que seus opositores lhe preparassem uma emboscada. Porém altivo e prepotente, preferia não acreditar nisto:

O alcaide suspirou. Os Vieira Ravasco – Bernardo, seu filho Gonçalo e António, o padre – podiam aliar-se aos Brito, afinal eram aparentados. Mas não se meteriam em negócios dessa natureza. Se tinham motivos políticos para se oporem à fação dos Menezes, não possuíam por outro lado, uma tradição sangrenta. [...] Os Ravasco eram também, afinal, uma espécie de maricas. Não ousariam.  
[...] Teles de Menezes sentia-se onipotente, tinha ao seu lado todas as tropas, oficiais, espadachins, arcabuzeiros, todos os canhões, navios, todas as fortalezas. Quem tentasse algo contra ele, teria essas forças em seu encalço. (*BI*, p. 25)

Os acontecimentos mostram que o alcaide estava enganado, pois um grupo de conspiradores saiu do Colégio dos Jesuítas e escondeu-se na rua de Trás da Sé, à espera de Teles de Menezes para o assassinar. Um dos conspiradores decepou a sua mão direita e António de Brito cortou-lhe a garganta, mas ele ainda conseguiu arranjar força para dizer: “O Braço de Prata vai me vingar.” (*BI*, p. 27). Essa última frase de Teles de Menezes antecipa o que acontecerá na narrativa.

Com a ocorrência deste crime, o governador encontra o motivo de que precisa para perseguir a família Ravasco e, mais precisamente, o padre António Vieira. Quando informado do assassinato, o governador logo quis saber se as

testemunhas reconheceram os matadores: “Os matadores eram oito”, disse o Mata. “Um deles foi o António de Brito. Temos testemunhas.” [...] “Essas testemunhas reconheceram os outros matadores?”. [...] “Foram aqueles malditos Vieira Ravasco”. [...] “Vão pagar caro pelo que fizeram.” (BI, p. 29).

E apesar de nenhuma delas ter reconhecido qualquer membro da família Ravasco, o Braço de Prata trata imediatamente de acusá-los. A partir deste momento, é iniciada a perseguição aos Ravascos e aos seus aliados, desenrolando-se uma série de acontecimentos e principalmente a disputa entre a facção dos Menezes e a dos Ravascos, onde novas personagens são introduzidas, relações são destacadas, valores são discutidos e sentimentos são muitas vezes sobrepostos à razão.

## 5. Os Vieira Ravasco: história e ficção

A História ainda hoje revela lacunas quando se vai em busca da genealogia da família Vieira Ravasco. O primeiro representante de que se tem registo é Rui Lourenço Ravasco, vindo para Portugal, provavelmente procedente de Espanha, no tempo de D. Afonso V, e com residência estabelecida na vila de Moura, no Alentejo. Rui Ravasco casou-se nesta mesma vila com uma senhora que, nas fontes, aparece designada por nomes diferentes: D. Maria de Moura, D. Leonor de Pinho ou Antónia Coelho, filha de Martin Afonso Coelho. Historiadores creem que a família se tenha ramificado por todo o território português, como também atravessado o oceano e chegado até o Brasil.

Acredita-se que Cristóvão Vieira Ravasco – pai de António Vieira e Bernardo Ravasco – seja descendente daquele primeiro Ravasco de que se tem registo, pois Cristóvão nasceu em Moura, no Alentejo. É bem provável que seja filho de uma mulata ou de uma índia, “também houve quem dissesse mourisca, de toda a maneira mulher de cor.”<sup>29</sup>. O facto é que esta mestiça, enquanto criada na casa dos condes de Unhão, apaixonou-se por Baltasar Vieira Ravasco, também serviçal na casa. Os condes não teriam visto com bons olhos o relacionamento dos dois empregados, e acharam por bem demitir a mulher. Mesmo com os senhores não concordando com a ligação, os dois se casaram sem abater-se, pois a união “fizera esquecer tal turvação da pureza da raça.”<sup>30</sup>.

O seu filho, Cristóvão Vieira Ravasco, acabou por tornar-se também criado dos Condes de Unhão, mas serviu igualmente na armada, e, por dois anos, foi

<sup>29</sup> J. Lúcio de Azevedo, *História de António Vieira*, vol. I, Lisboa, Clássica Editora, 1992, p. 14.

<sup>30</sup> Hernâni Cidade, *Pe. António Vieira: A obra e o homem*, Lisboa, Arcádia, 1979, p. 13.

escrivão das devassas dos pecados públicos da cidade de Lisboa. Casou-se com Maria de Azevedo, lisboeta, que, por ser filha de Brás Fernandes, armeiro da Casa Real, obteve uma carta de lembrança de um ofício de justiça ou fazenda para o seu marido. Em 1609, gozando portanto da carta de que dispunha sua esposa, Cristóvão partiu para o Brasil, mais precisamente para São Salvador da Bahia, a fim de exercer o cargo de escrivão no Tribunal da Relação. Maria de Azevedo, que a esta altura já era mãe de António Vieira, permaneceu em sua casa, na rua de Nossa Senhora dos Mártires, cuidando de iniciar a alfabetização de seu filho. Após três anos, Cristóvão voltou a Portugal para buscá-los, partindo então toda a família para o Brasil em 1614<sup>31</sup>. Além de António Vieira, o casal teve ainda mais cinco filhos<sup>32</sup> Bernardo Vieira Ravasco; Inácia de Azevedo Ravasco; Catarina Ravasco de Azevedo; Leonarda de Azevedo Ravasco; e Maria de Azevedo, a filha mais nova do casal que levava o mesmo nome de sua mãe<sup>33</sup>.

Em 1623, Cristóvão obteve do rei uma licença para transferir seu emprego para um dos filhos ou para aquele que viesse um dia a casar com uma de suas filhas. Este é um trecho da licença emitido pelo rei a 15 de novembro de 1623:

Eu El Rey faço saber ao que este alvará virem que avendo respeito a Cristovão Vieira Ravasco, escrivão dos agravos e apellaoes siveis da Rellação do Brasil, ir em quinze annos que serve os ditos officios com

<sup>31</sup> J. Lúcio de Azevedo, Luís Leal Filho, José Eduardo Franco, Paulo Meksenas, Luís Machado de Abreu, Hernâni Cidade, entre outros estudiosos e investigadores, apontam o ano de 1614 para a chegada de Maria de Azevedo e de António Vieira ao Brasil, mas Manuel J. Gandra indica que os dois embarcaram em 1615, e que, em 1616, o navio em que navegavam rumo ao Brasil enfrentou uma violenta tempestade, encalhando nos baixios da Paraíba a 20 de janeiro e quase naufragando.

<sup>32</sup> J. Lúcio de Azevedo apresenta um quadro genealógico da família Ravasco, onde se pode constatar que os pais de António Vieira, além do jesuíta, tiveram mais cinco filhos (*História de António Vieira*, vol. II); Pedro Calmon afirma o mesmo (*O crime de António Vieira*), porém no documento de licença, emitido pelo rei para Cristóvão Ravasco transferir o emprego, datado a 15 de novembro de 1623, diz-se que este tinha na altura dois filhos e duas filhas apenas. Manuel J. Gandra, investigador já aqui mencionado, afirma que Vieira é o primogênito de quatro filhos do casal.

<sup>33</sup> Para que conste, Inácia de Azevedo Ravasco, a primeira filha de Cristóvão e Maria, casou-se com Fernão Vaz da Costa Dória, bisneto de um irmão do governador Duarte da Costa, e teve com ele um único filho, o sargento-mor Francisco de Abreu da Costa Dória. Catarina Ravasco de Azevedo casou-se com o sargento-mor Rui de Carvalho Pinheiro, não deixando descendência. Leonarda de Azevedo Ravasco casou-se com o desembargador Simão Álvares de Lapenha (Deus-dará) e com ele teve um filho e quatro filhas, porém toda a família foi vitimada num terrível naufrágio quando iam em viagem para o reino. Por fim, Maria de Azevedo casou-se com o mestre de campo Jerônimo Sodré Pereira e teve um único filho que fora batizado com o mesmo nome do pai, contudo a filha mais nova de Cristóvão Ravasco prematuramente morreu, deixando o filho e o marido.

satisfação sem ser culpado em nenhuma de quatro devasas trienais que se tirarão dos officiaes de justisa, e ser velho e muito pobre e ter dous filhos e duas filhas, [...] hey por bem de lhe fazer mersse de licença pera que em sua vida ou por sua morte possa nomear os ditos officios em hum seu filho ou filha, pera a pessoa que com ella cazar, pello que mando aos meus desembargadores do paço que nomeando em filho o examinem, e achando que he apto e não tem empedimento algum pera aver de servir o dito officio lhe farão passar Carta em forma delle, e nomeando em filha a pessoa que com ella ouver de cazar será obrigada, antes que o faça, a se vir apresentar antes os ditos meus desembargadores do paço.<sup>34</sup>

Pouco mais de dez anos passados, em 1635, Cristóvão Ravasco obteve uma boa nova: a nomeação para escrivão do Tesouro da Capitania. Só então a família veio a se aproximar da fidalguia:

Provisão porque V.S.<sup>a</sup> fas mercê a Cristovão Vieira Ravasco da serventia do officio de escrivão do Thesouro desta Capitania, para que o sirva emquanto V.S.<sup>a</sup> o houver por bem e S. Majestade não mandar o contrario. Ficão carregados quatro mil reis em que foi avaliada a meia anata desta Provisão sobre o Thesoureiro Braz da Costa. Bahia, dois de Janeiro de seiscentos e trinta e seis annos.<sup>35</sup>

Para o estudo, em *Boca do Inferno*, desta família de origem modesta, que com o passar dos anos na Bahia alcançou certa ascensão, despertaram interesse apenas quatro de seus integrantes: António Vieira e Bernardo Ravasco, tal como dois descendentes deste último.

## 5.1. António Vieira

O primeiro filho de Cristóvão Ravasco e Maria de Azevedo nasceu em Lisboa, na Rua dos Cónegos, na vizinhança da Sé, no dia 6 de fevereiro de 1608. Foi batizado no dia 15 de fevereiro, tendo como padrinho um dos senhores de seu pai, D. Fernão Teles de Menezes, conde de Unhão. Embarcou com os pais para o Brasil quando tinha apenas seis anos, residiu na zona sul de Salvador, local atualmente próximo da Praça Castro Alves. Nesta época, António tinha de atravessar a maior parte do povoado até o Terreiro de Jesus para chegar ao Colégio dos Jesuítas, “principal se não único foco da vida intelectual no Estado”<sup>36</sup>, onde ele, como também mais tarde seu

<sup>34</sup> Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Chancelaria de D. Filipe III, Livro 9.º, fol. 315.

<sup>35</sup> Documento da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

<sup>36</sup> J. Lúcio de Azevedo, *op. cit.*, vol. I, p. 15.

irmão Bernardo, puderam obter instrução literária. No Colégio dos Jesuítas, descobriu sua verdadeira vocação, quando ainda gozava seus frescos quinze anos, pois era “muito grande o fascínio exercido sobre ele pela exemplar dedicação dos padres.”<sup>37</sup> Hernâni Cidade comenta esse momento importante da vida de Vieira: “No Colégio dos Jesuítas do Salvador continuou os estudos, nele recebeu os estímulos que lhe teriam inclinado o espírito, [...], para o ingresso na Companhia. Não tardou isto a verificar-se. Contava apenas 15 anos”<sup>38</sup>.

Em 1626, Vieira já estava ensinando Retórica como Mestre de Humanidades no Colégio de Olinda, em Pernambuco, e neste mesmo ano, no mês de Setembro, termina a redação da *Carta annua ao Geral dos Jesuítas*, o seu primeiro escrito conhecido. Em 1633, prega seus primeiros sermões em Salvador: *Sermão da quarta domingo da quaresma*, na Igreja de Nossa Senhora da Conceição da Praia; *Sermão XIV do rosário*, na Irmandade dos Escravos de um engenho; e o *Sermão do nascimento do menino Deus*, na Igreja do Colégio. Nos anos seguintes, aumentado o número de seus textos, ganha fama e também inimizades.

Em 1641, segue para Lisboa, tornando-se amigo e confidente do rei D. João IV. Na capital portuguesa reside até 1646, no ano seguinte parte para a França, “numa missão diplomática com o objectivo de tratar de um possível casamento de Teodósio”<sup>39</sup>. Estende a sua viagem até Haia, onde permanece por três meses, e faz uma tentativa de negociar certos aspetos relacionados com a presença dos holandeses no Nordeste do Brasil. Três anos depois, é denunciado à Inquisição pelo padre jesuíta Martim Leitão por fazer profecias julgadas pouco ortodoxas, mas esta denúncia é arquivada, tal como uma outra, feita no mesmo ano, pelo capucho Frei António de Serpa.

Em 1650, Vieira vai para Roma em nova missão diplomática: propor o casamento de D. Teodósio com D. Maria Teresa de Áustria, filha do rei de Espanha, porém a missão não se cumpre. Em 1651, ele é outra vez denunciado ao Santo Ofício, agora por Lourenço de Castro, e um ano depois por Manuel Álvares Carrilho e D. José de Ethi. Volta então ao Brasil “na qualidade de superior dos missionários jesuítas do Maranhão e Pará.”<sup>40</sup>. Em 1656, morre o rei D. João IV, seu amigo e confidente. Estando no Maranhão, Vieira reafirma

<sup>37</sup> Luís Machado Abreu, “Moldura para um retrato de Vieira”, in José Eduardo Franco (coord.), *Entre a selva e a corte*, Lisboa, Esfera do Caos, 2009, p. 24.

<sup>38</sup> Hernâni Cidade, *op. cit.*, p. 14.

<sup>39</sup> Manuel J. Gandra, “Padre António Vieira: paralelo da sua vida e obra com o providencialismo, o milenarismo e o messianismo coetâneos”, in José Eduardo Franco (coord.), *Entre a selva e a corte*, *op. cit.*, p. 277.

<sup>40</sup> *Ibidem*, p. 280.

o que havia declarado no *Sermão de Salvaterra*, que D. João IV haveria de ressuscitar.

Passados alguns anos, a rainha D. Luísa de Gusmão é afastada da Corte e D. Afonso VI passa a governar, tendo o Conde de Castelo Melhor como seu primeiro-ministro. Descontente, Vieira começa a fazer oposição ao rei, e é desterrado para o Porto. Neste período, o jesuíta encontra-se com a saúde um tanto debilitada, pois sofre de malária. Em 1663, Vieira é chamado a depor na Inquisição de Coimbra, a respeito do escrito *Esperanças de Portugal*. Por dizer aos “inquisidores que uma imagem de Bandarra<sup>41</sup> estivera exposta num altar da Sé de Lisboa, no dia 1 de dezembro de 1640”<sup>42</sup>, é desterrado para Coimbra com proibição de viajar para o Brasil. Dois anos depois, Vieira é preso pela Inquisição e mantido em custódia no Colégio de Coimbra, contudo, logo é colocado em regime de prisão preventiva na cadeia do Tribunal do Santo Ofício, até acabar o processo. Em 1667, é dada a sentença condenatória que obriga o padre António Vieira a silêncio ininterrupto e à clausura numa casa da Companhia de Jesus, sendo por isto levado para o Mosteiro do Pedroso, no Porto.

Em menos de um ano, o Santo Ofício o absolve de suas penas. Em liberdade, Vieira é transferido para o noviciado de Lisboa e assume o posto de Confessor do regente, reavendo igualmente o direito de pregar, mas com certas limitações face às matérias de que fora indiciado. Ainda em 1668, António Vieira segue para Roma desapontado com D. Pedro II, e lá permanece até 1675. Na capital italiana, o padre critica os métodos da Inquisição portuguesa, obtendo do Papa Clemente X a suspensão de todas as atividades da Inquisição em Portugal, como também o direito dos cristãos-novos de recorrerem das decisões deste tribunal. Com a sua volta a Portugal exigida por D. Pedro II, Vieira retorna ilibado das penas passadas e dispondo de uma imunidade perpétua contra a Inquisição portuguesa.

Em 1681, António Vieira regressa em definitivo a Salvador da Bahia e passa a residir na Quinta do Tanque, propriedade campestre da Companhia de Jesus, nas proximidades da cidade de Salvador. Segundo J. Lúcio de Azevedo, “Vieira saíra da Bahia aos trinta anos, com direito a todas as esperanças, sentindo-se capaz de querer grandes coisas e de poder ainda mais: volta acabrunhado pela idade e doenças, desenganado de muitas vaidades,

<sup>41</sup> Gonçalo Anes, o Bandarra, era natural de Trancoso (Portugal) e sapateiro de profissão, mas dedicava-se à divulgação em verso de profecias de carácter messiânico. Possuía um conhecimento notável das Escrituras do Antigo Testamento, e deste, por conseguinte, costumava fazer as suas próprias interpretações. Foi acusado pela Inquisição de judaísmo justamente pelo ato de transmitir as suas visões particulares do Antigo Testamento, tendo suas trovas sido incluídas no Catálogo de Livros Proibidos.

<sup>42</sup> *Ibidem*, p. 284.



descontente do mundo e dos homens.”<sup>43</sup>. Nesta altura, D. Pedro II e os bispos portugueses pressionavam constantemente o Papa para o restabelecimento do Santo Ofício em Portugal. Não tardou muito para que obtivessem sucesso em suas persistentes pressões e conseguissem o retorno da Inquisição. Para comemorar tal feito, alguns jovens em Coimbra queimaram uma efígie de António Vieira. O jesuíta comentou a decepção pela queima de sua imagem numa carta ao Marquês de Gouveia, pois não deixava de ser frustrante o facto de ser humilhado em praça pública no país onde nasceu, enquanto estudantes da Universidade do México celebravam o seu nome<sup>44</sup>.

É neste período de desgaste e frustração que o leitor encontra o padre António Vieira em *Boca do Inferno*. Na seguinte passagem a ser citada, pode-se observar como a romancista utiliza da intertextualidade para esboçar o descontentamento sentido pelo jesuíta:

“No ano passado houve uma arruaça em Coimbra, onde um grupo de estudantes e gente baixa simulou um auto-de-fé queimando a minha figura. O que mais podem fazer contra mim? Queimar-me vivo? Honradas exéquias. Enquanto isso, na Universidade do México me dedicaram umas conclusões de teologia. Não faço caso das palmas e das trombetas, porque tudo é vento e fumo. Mas não pode deixar de me magoar muito que ao mesmo tempo em uma universidade de Portugal me afrontem, como no Brasil, e em outra universidade de castelhanos me homenageiem. Por certo que nem a uns nem a outros merecia eu semelhantes correspondências. Fosse eu sueco, ou espanhol, aqui não me estariam tratando assim.” (*BI*, pp. 187-188)

Na narrativa, Vieira é construído nesta difícil fase de desilusão vivida. Ofendido pelos afrontes sofridos no país onde nasceu, o jesuíta ainda será acusado de participação num assassinato, facto que deixará os seus dias ainda mais inquietantes e agitados em *Boca do Inferno*.

Segundo Antonio Candido<sup>45</sup>, é através das personagens que o romance ganha vida, pois são elas que dão fôlego ao enredo. António Vieira, em *Boca do Inferno*, é responsável por movimentar boa parte do enredo, dado que a sua personagem, ao ocupar a posição de mandante do assassinato do alcaide, está implicada de forma direta no desenvolvimento da trama. O leitor tenderá a vê-lo quase como um herói injustiçado. Obrigado a defender-se da acusação de líder de uma facção, o jesuíta não assume a condição de quem está em guerra, porque foi, na verdade, colocado à sua revelia nesta situação.

<sup>43</sup> J. Lúcio de Azevedo, *op. cit.*, vol. II, p. 193.

<sup>44</sup> Hernâni Cidade, *op. cit.*, p. 134.

<sup>45</sup> Antonio Candido, “A personagem no romance”, in *A personagem de ficção*, São Paulo, Perspectiva, 1968, p. 53.

Eis o que se sabe de concreto em *Boca do Inferno*: a ocorrência de um crime em que o sobrinho de Vieira esteve envolvido e mais nada. Desavenças anteriores, porém, impulsionarão, a partir deste acontecimento, o grande conflito que ocupará quase todas as páginas da narrativa.

Phillipe Hamon definiu as personagens históricas como referenciais, porque “remetem para um sentido pleno e fixo, imobilizado pela cultura, e têm a sua legibilidade dependente directamente do grau de participação do leitor nesta cultura. Servirão essencialmente de ‘ancoragem’ referencial remetendo para o grande Texto da ideologia, dos *clichés* ou da cultura; assegurarão o que R. Barthes chama ‘efeito do real’ e, muito frequentemente, participarão da designação automática do herói.”<sup>46</sup> Ao recriar António Vieira em idade avançada e numa fase de frustração, em que se sentia ultrajado e insultado de todas as formas, além de acusado de um crime de assassinato, Ana Miranda tinha consciência da imagem preferencial que o grande público teria do padre. A maioria o conheceria pelos seus belos sermões, pela defesa dos índios contra os colonos que os escravizavam e pela sua luta em favor da paz com os holandeses. A romancista, portanto, tinha o conhecimento de que o imaginário coletivo era positivo em relação ao jesuíta. Valendo-se disto, Ana Miranda dá a Vieira (a par com Gregório de Matos), de acordo com a terminologia de Hamon, distribuição, autonomia e funcionalidade diferencial face às demais personagens. Assim sendo, o jesuíta surge em momentos marcantes da narrativa, e reflete com sabedoria sobre a sua vida em longas passagens do romance (*BI*, 146).

As suas observações são certamente as mesmas que faria o narrador-autor. Além disso, Vieira age como figura mediadora, buscando resolver os problemas colocados no decorrer da história, e consegue, com sucesso, liquidar o problema crucial da trama: a liberação de sua família da acusação de assassinato. Para bem entender essa personagem e sua dimensão, observemos de forma pormenorizada os primeiros passos do jesuíta no romance, a sua ação no desenvolvimento da história e o seu famoso conflito com o governador António de Souza Menezes, para que assim se comprove a sua importância em *Boca do Inferno*.

Sabe-se que o romance inicia-se com o assassinato do alcaide, e que, de imediato, o governador trata de acusar o padre António Vieira e sua família. Até este momento, o jesuíta só fora mencionado por outras personagens, mais precisamente pelo governador e pelo alcaide. Nas páginas seguintes, o narrador onisciente revela as impressões de Bernardo Ravasco sobre Vieira: “Mesmo não sendo jesuíta considerava-se mais religioso que seu irmão

<sup>46</sup> Philippe Hamon, “Para um estatuto semiológico da personagem”, in Maria Alzira Seixo (org.), *Categorias da narrativa*, Lisboa, Arcádia, 1976, p. 96.

António Vieira, este sim, um verdadeiro político. O padre estava velho e não queria mais saber da política, levava uma vida de filósofo e escriba. “Mas ainda é uma raposa”, disse o secretário.” (BI, p. 40).

Tais reflexões estão sem dúvida relacionadas com vivências passadas do jesuíta: suas missões diplomáticas, sua intervenção em propostas de casamento do interesse do Reino, suas viagens a países em guerra com tentativa de paz. Facetas que muitos estudiosos e historiadores destacam, entre os quais Fernando Cristóvão:

Como diplomata e político, fez-se embaixador para defender a restauração portuguesa e D. João IV, de 1642 a 1652, junto das cortes de França, Holanda, Itália, especialmente em Roma. Não foi alheio à diplomacia da guerra, do comércio, das alianças, advogando o regresso a Portugal dos judeus expulsos, viajando incansavelmente, apesar de não ser essa a sua verdadeira vocação.<sup>47</sup>

Ana Miranda, de forma sucinta e sagaz, usufrui da matéria histórica e aos poucos oferece ao leitor dados sobre a personagem. Através dos pensamentos de Bernardo Ravasco fica-se a saber que o padre estava velho, já não interferia em questões políticas e se dedicava apenas a escrever. Nesta época, Vieira já passava dos setenta anos e nada mais natural que estivesse cansado e fugisse ao envolvimento na vida social, política e económica. Isto lhe permitia tempo de sobra para total dedicação à escrita, atividade que desde muito cedo despertara-lhe interesse. Atenta a todos esses pormenores, a romancista vai desenhando a figura de Vieira de forma bastante verosímil, pois tudo nela (como também nas demais) é bem concebido.

Mencionado até então pelas demais personagens, na primeira vez em que o padre Vieira surge em cena, o leitor já consegue visualizá-lo perfeitamente: “Depois de alguns instantes apareceu António Vieira pela porta lateral. Trabalhava um simples hábito que já fora negro, amarrado à cintura por uma corda fina.” (BI, p. 46).

Pobre e modestamente vestido, ele entra na igreja, à primeira vista distanciado da religião, posto que transporta uma pena que não teria tido tempo de pousar ao ir ao encontro do irmão. Nesta passagem, Ana Miranda parece ter o intuito de mostrar ao leitor a humildade e a humanidade de um homem que já fora amigo íntimo do rei e que tinha fama em toda Europa. Sugere também a relação de amizade e cumplicidade que mantinha com seu irmão, Bernardo Ravasco, bem como a sua reação face ao assassinato do alcaide (BI, p. 46).

<sup>47</sup> Fernando Cristóvão, “Vieira: a grandeza de um imperador”, *Revista Lusófona de Ciência das Religiões*, n.º 3/14, Lisboa, Centro de Estudos em Ciência das Religiões da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, 2008, p. 61.

Vieira demonstra serenidade, mas também praticidade, ao reconhecer que o pecado faz parte da natureza do homem, porém era importante saber se esse pecado fazia também parte da natureza de seu sobrinho Gonçalo: “Gonçalo era um dos encapuzados no crime?” / “Bem...ele não me disse nada, mas sabes como é o meu menino, sempre quer apagar com sangue as nódoas das injúrias passadas.” (BI, p. 47).

No decorrer da história pode-se observar que a romancista insiste em transmitir a imagem de um Vieira apegado à família. Opção que pode resultar de suas pesquisas para composição da obra, pois alguns historiadores, entre os quais Pedro Calmon, apresentam o jesuíta como um homem de fortes ligações familiares: “Apesar de tudo, por velho e doente, não sentira forças para acabar com as ligações da família, que eram as últimas que o prendiam à agitação dos interesses e ao mercado das ideias, nessa capital da América lusitana.”<sup>48</sup>.

Desta sequência pode-se concluir que Vieira pouco se interessava pelas coisas do mundo e que reservava tempo somente para a rotina na Quinta do Tanque, a par com a atividade da escrita. Mas não esquecia a família, e quando necessário aplicava parte de seu tempo a cuidar dela. Assim o vemos em *Boca do Inferno*, lutando não somente para defender-se da acusação de participação no assassinato do alcaide, como também em prol do irmão e sobrinhos, aos quais buscará proteger. Zeloso e absorvido pelos problemas da família, deixa perceber o seu desassossego durante o desenrolar dos acontecimentos conflituosos que envolvem o seu sobrinho Gonçalo. Do seu cuidado para com a sobrinha, Bernardina, dá exemplo a seguinte passagem: «Uma mulher honrada não deve andar na rua a não ser para seu batismo, casamento e enterro. Sabes que não gosto de mulheres aqui na quinta», disse Vieira.” (BI, p. 145).

Mesmo aterrado com os acontecimentos, Vieira ainda se lembra de preservar a reputação de senhora honrada da sobrinha. Ana Miranda é meticulosa ao reconstruir esses momentos de intimidade familiar do jesuíta, conseguindo assim reforçar a ideia de que Vieira colocava a família num alto pedestal e preocupava-se realmente com o bem-estar, a segurança e a imagem da mesma. São várias as passagens em *Boca do Inferno* em que se pode constatar a boa e saudável relação familiar dos Ravasco, como no momento em que Vieira demonstra preocupação com a viagem clandestina de seu sobrinho:

“Tenho pensado muito nessa tua ida a Portugal, Gonçalo. A navegação representa riscos, há tempestades, inimigos, calmarias, mares grossos e infestados de corsários, tu o sabes muito bem, perdestes tios, primos,

<sup>48</sup> Pedro Calmon, *O crime de Antonio Vieira*, São Paulo/Rio de Janeiro, Melhoramentos, 1931, p. 7.

amigos em naufrágios e descargas de artilharia. Mas se uma viagem por si só é arriscada, o que dizer de uma viagem como clandestino? Não, Gonçalo, pensei bem, creio que não deves arribar.” (BI, p. 217)

Ao criar essa cena e a fala de Vieira, Ana Miranda, além de reitar os fortes laços que o unem à família, utiliza sutilmente fontes históricas para tornar sua ficção bem verosímil. Quando Vieira alerta Gonçalo para os perigos dos mares, menciona os tios e primos que o jovem havia perdido em desastres no oceano, e, como se sabe, toda a família de uma das irmãs do jesuíta foi vitimada num triste naufrágio. Esta passagem mostra bem como a romancista, portanto, é capaz de introduzir na narrativa pequenos factos documentados de forma muito natural, conferindo credibilidade à matéria narrada. O mesmo ocorre quando menciona o período em que o jesuíta esteve na Suécia, quando a rainha Cristina o chamara para ser seu confessor: “Vieira lembrava um cervo abatido numa calçada em Sintra, quando entrou na sege. Pensava se devia seguir os conselhos de seus amigos e partir do Brasil. Talvez devesse ter ido para a Suécia, onde a rainha Cristina o prendera para seu confessor.” (BI, p. 187).

Recorde-se que Vieira começou a frequentar a Academia da Corte da rainha Cristina da Suécia em 1669, e que, passados menos de quatro anos, esta o convidara a tornar-se seu pregador. Apesar da recusa para tal convite, o jesuíta pregou, em 1673, o primeiro sermão para a rainha Cristina: 5.<sup>a</sup> *terça-feira da quaresma*. O facto de Ana Miranda fazer referência a este momento da vida de Vieira de maneira tão ténue comprova mais uma vez a escrita cuidadosa de uma atenta romancista de ficção histórica.

Nota-se que, em *Boca do Inferno*, por repetidas vezes, António Vieira, através de seu diálogo ficcional, transmite ao leitor matéria de extração histórica mesclada à ficção. Contudo, a costura de Ana Miranda é tão bem atada, que é possível ter a ilusão de estar-se a conhecer aquilo que realmente um dia se passou na vida do jesuíta, e não o que poderia ter-se passado ou que está a passar apenas nas páginas criativas de uma romancista. Em toda a obra, há inúmeros exemplos deste modo engenhoso de criação de Ana Miranda, mas veja-se a sequência do encontro de Vieira com o rabino Samuel da Fonseca, em que ambos recordam acontecimentos verídicos e fictícios:

“Em Amsterdã”, continuou o rabino, “tive o prazer de assistir a prédica do afamado Manasseh ben Israel, à qual, com muita cordialidade, fostes também ouvir. Sabendo do ouvinte que tinha na assembleia, Manasseh procurou exhibir seus dotes de orador e tentou provar a superioridade da antiga lei. Soube que vós procurastes o *hakham* Manasseh à saída e que se deu uma disputa retórica que durou longo tempo e à qual, infelizmente, fui privado de assistir. Dois mestres de teologia, dois sábios.

Ambos possuíam igual força de argumentação, igual amor pela disputa de ideias, ambos versados na Escritura e, vencidos pelo cansaço, saíram sem um poder convencer ao outro.”

“Sim, recordo-me. Esse foi um tempo de duras provas para mim”, disse António Vieira. (*BI*, pp. 170-171)

Neste trecho, a romancista introduz, através da memória das duas personagens, um pouco da vivência de Vieira na Holanda, mostrando quer ao leitor que conhece melhor a trajetória do jesuíta, quer ao que a ignora, o seu conhecimento aprofundado dessa fase da vida da personagem histórica que está a ficcionalizar.

Segundo Luís Machado de Abreu, “por ocasião das viagens à Holanda, Vieira não só se avistou com membros da comunidade de judeus portugueses de Amesterdão, para estudar as modalidades do seu apoio financeiro a Portugal, como manteve disputas teológicas com o rabino Menassés ben Israel<sup>49</sup> sobre a esperança na vinda do Messias. Pretendia Vieira que o Messias já viera há muito, na pessoa de Jesus Cristo. Ensinava o rabino que viria em breve novo Messias para realizar a salvação temporal e reconduzir à Terra Santa as dez tribos perdidas de Israel, de cujo aparecimento recente nas Américas tinham chegado rumores a Amesterdão<sup>50</sup>. De facto aconteceu este conflito de opiniões entre Vieira e o rabino, pois está documentado. Valeu-se Ana Miranda, portanto, até mesmo de pequenos atritos da vida do jesuíta para enriquecer a sua ficção e ampliar a figura de sua personagem. Com isso, fortificou a imagem de Vieira como bom argumentador e defensor de suas ideias.

Ao recriar uma figura facilmente reconhecida pelo grande público, a romancista foi cuidadosa também na caracterização do vestuário da personagem: os trajes modestos ajudam a moldar a personalidade de um homem pouco apegado a coisas materiais. Por outro lado, os gestos e o modo de se expressar, com sabedoria, definem a sua marca de grande conhecedor das palavras e da alma humana: “Quando António Vieira falava sua voz se erguia, engasgava-se, levantava-se novamente; as sobranceiras subiam e desciam, os olhos pareciam encher-se de luz.” (*BI*, pp. 64-65).

A voz do narrador é quase como um pincel a desenhar as feições do jesuíta enquanto ele fala. Os olhos a encherem-se de luz parecem transmitir a verdade que aquelas palavras significam e emanam para o próprio António Vieira. Este sinal reforça a ideia de que a personagem não atira simplesmente palavras no ar, acredita antes de tudo naquilo que diz. Os sentimentos de

<sup>49</sup> Em *Boca do Inferno*, o nome do Rabino é Manasseh ben Israel, o que pode indicar que a romancista tenha provavelmente se valido de uma fonte histórica onde ele assim aparece.

<sup>50</sup> Luís Machado Abreu, *op. cit.*, pp. 22-23.

Vieira são aflorados naturalmente no decorrer de uma conversa, e transmitem a sensibilidade de um homem que poderia ser tachado de santo, porém era comum e humano como qualquer outro:

“O senhor não deve ficar assim irritado [...]. O senhor precisa ficar retirado dessas baixeiras do mundo.”

“Retirado das baixeiras entre os padres? Achas que não são homens? Só me retirarei das baixeiras dos homens quando morrer, padre Soares.” (BI, p. 68)

Ana Miranda ilustra constantemente a insatisfação e aborrecimento de António Vieira. Depois de tanto ter feito, sentia que mais ninguém lhe dava ouvidos. A frustração da personagem residia principalmente na falta de gratidão por parte da Coroa Portuguesa e na falta de valor atribuído às suas palavras, como se pode concluir deste excerto:

Não existia gratidão nem lealdade, não mais. Ele mesmo, que arriscara sua vida tantas vezes em fidelidade à Coroa, via-se agora como um exilado. [...] Quando jovem, António Vieira acreditava nas palavras, especialmente nas que eram ditas com fé. No entanto, todas as palavras que ele dissera, nos púlpitos, nas salas de aula, [...] nos ouvidos dos reis, clérigos, inquisidores, duques, [...], desses milhões de palavras ditas com esforço de pensamento, poucas – ou nenhuma delas – haviam surtido efeito. (BI, pp. 184-185)

Em *Boca do Inferno* descobre-se um Vieira consumido, cansado, doente e decepcionado com as iniquidades do mundo. A personagem tem a consciência de que muito lutou e realizou em sua jornada de sacerdote e até de político, mas ao mesmo tempo tem a sensação de que tudo foi inútil, porque não tem o reconhecimento daqueles de quem sempre esteve ao lado. O narrador reitera constantemente esse desgaste emocional do velho jesuíta, bem como a depauperização física que o atingia devido à idade avançada. Com a saúde debilitada, ele já não era capaz de enxergar através de um dos seus olhos, e a sua memória já não funcionava bem (BI, p. 187).

Minuciosamente o narrador vai transmitindo ao leitor todos os agravantes do estado de saúde da personagem. Há a necessidade de explicar que o jesuíta não estava bem pela agregação de diversas enfermidades, às quais se deve somar as emocionais. O seu único prazer – dedicar-se à escrita de seus sermões – era, apesar de tudo, ao menos passível de ser realizado na Bahia. Na então capital da colônia portuguesa, Vieira podia contar com o clima favorável à sua saúde e também com o alívio de não ser perseguido pela Inquisição.

Como documenta a sua correspondência com o Marquês de Gouveia, Vieira sentia ao menos que no Brasil poderia morrer em paz: “Tendo-se recolhido a um deserto, a fim de melhor se aparelhar com a morte, ali mesmo não o deixavam viver nem morrer<sup>51</sup>. Contudo, até mesmo essa vontade de morrer, gozando de uma certa tranquilidade, foi colocada em risco com a acusação de envolvimento no assassinato do alcaide-mor da Bahia, Francisco Teles de Menezes. Na verdade, a suposta participação de António Vieira neste crime, como é sabido, não passava de uma consequência de suas desavenças com o governador António de Souza Menezes.

Comprova-se, através de registos históricos, que o desentendimento entre o governador e o padre António Vieira começou quando António de Souza Menezes proibiu os moradores de saírem à noite embuçados nas suas capas, pois assim facilitava a prática de delitos, que ficavam impunes devido a tal disfarce. Os moradores da cidade, que a esta altura já tinham como tradição o hábito noturno de saírem envoltos em suas capas, manifestaram protestos face a tal proibição. Este descontentamento é referido por J. Lúcio de Azevedo:

Os homens tiveram de andar em corpo, disposição adequada ao clima, mas que ia de encontro ao uso inveterado; os amigos da capa murmuraram, e os poetas da terra disseram *mil lindezas*, refere António Vieira sobre a novidade. Nem sempre, porém, falaram neste tom. Em breve Gregório de Matos o expunha no pelourinho da sátira, infamado de veniagas<sup>52</sup>.

As tais “mil lindezas” – expressão que o historiador atribui a Vieira – constam, segundo Pedro Calmon, de uma carta do jesuíta ao marquês mordomo-mór, datada de 23 de julho de 1682. Nela, Vieira teria dito que “sobre se tirarem as capas aos homens, têm dito lindezas os poetas, sendo a maior novidade deste ano, nestes engenhos, do que foi nos de açúcar.”<sup>53</sup>. A partir daí então, o poeta Gregório de Matos foi atizado a escrever sobre o governador e seus despautérios, compondo as suas primeiras sátiras sobre António de Souza Menezes. O padre António Vieira, por sua vez, aproveitava para ir mais fundo em seus comentários, como salienta J. Lúcio de Azevedo: “O jesuíta exprime-se acerca dele em tom agriço: “Eu não posso presumir mal de António de Menezes, porque a madureza dos seus anos promete grandes acertos, e o não ter herdeiros igual desinteresse.”<sup>54</sup>.

Com certeza, o ânimo do Braço de Prata deveria estar exaltado com os comentários irónicos do padre Vieira. Pedro Calmon entende, contudo, que

<sup>51</sup> Hernâni Cidade, *op. cit.*, p. 134.

<sup>52</sup> J. Lúcio de Azevedo, *op. cit.*, vol. II, p. 197.

<sup>53</sup> Pedro Calmon, *op. cit.*, p. 18.

<sup>54</sup> J. Lúcio de Azevedo, *op. cit.*, vol. II, p. 197.



este conflito poderia ter raízes ainda mais profundas e antigas, fincadas em desentendimentos dos Vieira Ravasco com Francisco Teles de Menezes. É provável que o alcaide e o governador fossem parentes, mas não se sabe ao certo o grau deste parentesco. O mesmo historiador acredita que Francisco Teles de Menezes tenha se valido desta ligação para impor ao Braço de Prata seus inimigos. Dentre eles estavam os Ravascos, que tinham amizade com os Brito de Castro e que eram os maiores adversários do alcaide.

A dada altura, o governador decidiu que os vencimentos do secretário de Estado, Bernardo Ravasco, poderiam ser reduzidos em proveito da Fazenda Real. Abusando de seu poder, e de maneira arbitrária, anulou o regimento do príncipe que concedia a Bernardo Ravasco 400\$ e as propinas do provedor da Fazenda, para que voltasse a circundar as regras senis do conde de Óbidos. Vieira saiu então em defesa de seu irmão, enviando uma carta ao Marquês de Gouveia, transcrita em parte por Pedro Calmon, onde se lê:

O que só digo a V. Ex. é que se ao conselho de estado subir um memorial do secretário deste, estimarei muito que se não saiba que é meu irmão, porque bastará esta notícia para que lá se não emendem as injustiças que cá se lhe fazem só por essa causa, porque não há outra.<sup>55</sup>

Gregório de Matos também defendeu o amigo e secretário de Estado, Bernardo Ravasco, em versos que desrespeitavam o governador e até zombavam do braço perdido de forma honrosa. Com isso, o poeta conseguiu não só provocar o riso de seus companheiros nas ruas da cidade de Salvador, mas também despertar a ira do Braço de Prata. Sirva de exemplo as seguintes estrofes:

Dizem que eu sou um velhaco,  
e mentem por vida minha,  
que o velhaco era o Governo,  
e eu a velhacaria.  
Quem pensara, e quem dissera,  
quem cuidara, e quem diria,  
que um braço de prata velha  
pouca prata e muita liga.<sup>56</sup>

A partir do momento em que o poeta ridicularizou o governador e que Vieira escreveu para o Marquês de Gouveia relatando as arbitrariedades do governo do Braço de Prata, estabelece-se o conflito. O desentendimento

<sup>55</sup> Pedro Calmon, *op. cit.*, p. 23 (nota 52).

<sup>56</sup> Gregório de Matos, "Ao 'Braço Forte' estando preso por ordem do governador Braço de Prata", in José Miguel Wisnik (org.), *Poemas escolhidos*, São Paulo, Editora Cultrix, 1976, p. 176.

entre o jesuíta e António de Sousa Menezes agravou-se quando Vieira decidiu ir ao Palácio falar diretamente com o governador em defesa de seu irmão Bernardo, sendo de lá expulso, como explica Pedro Calmon com base num relato do jesuíta ao ex-governador Roque da Costa Barreto:

E parecendo aos padres que era retiro escandaloso não acudir eu a meu irmão neste estado, fui falar ao governador, na antevéspera do Natal, e lhe disse desta maneira: [...] “Venho dar antecipadamente as boas festas a V.S. e também pedir V.S. uma mercê; o que não fizera se não entendera servia também nisto a V.S., por ser matéria de justiça e consciência.” Entendeu logo qual era a matéria, e enfurecido respondeu que ele ainda não era padre da Companhia tinha melhor consciência que eu, e conhecia melhor a Deus que eu. E isto com vozes desentoadas. [...]

E com isto me disse com a mesma fúria: “Vá-se daqui, e não me entre mais em palácio.” [...] e eu rindo-me para todos disse: “Por certo que será matéria de grande sentimento não entrar nesse palácio quem com tão diferente respeito tem entrado no de todos os reis e príncipes da Europa.”

Voltou costas dizendo: “Bem sei onde entra, bem sei onde entra.”<sup>57</sup>

Ana Miranda reproduz esse acontecimento em *Boca do Inferno*, no episódio em que Vieira decide escrever para Roque da Costa Barreto referindo a audácia do Braço de Prata quando de sua visita ao Palácio, a fim de tentar impedir o seu destempero depois do assassinato do alcaide. Observa-se nesta passagem como a romancista intertextualiza quase integralmente o relato de Vieira transcrito por Calmon:

E, parecendo aos padres que era retiro escandaloso não acudir eu a meu irmão neste estado, fui falar ao governador na antevéspera de Natal, e lhe disse desta maneira, para que a V.S. seja presente de todo o diálogo. *Venho dar antecipadamente as boas festas a V.S. e também pedir a V.S. uma mercê* [...].

E com isto me disse com a mesma fúria: *Vá-se daqui e não me entre mais no palácio*. [...] e eu rindo-me para todos disse: *Por certo que será matéria de grande sentimento não entrar neste palácio quem com tão diferente respeito tem entrado nos de todos os reis e príncipes da Europa*. Voltou as costas dizendo: *Bem sei onde entras, judeu. Bem sei onde entras, judeu*. (BI, p. 148)

Deve-se notar que este relato é feito pelo jesuíta, e que é preciso ponderar se o seu diálogo com o Braço de Prata de facto se passou assim, já que não há outra fonte para o conhecimento deste episódio. Ana Miranda credita

<sup>57</sup> Pedro Calmon, *op. cit.*, pp. 29-30.

verdade à versão do padre António Vieira, e até acrescenta na última frase do Braço de Prata a palavra “judeu”, que no contexto soa como uma ofensa, e mostra que naquela época a boa relação do jesuíta com os judeus não era bem vista, tendo sido inclusive um dos motivos da perseguição a Vieira em Portugal.

A discussão entre o governador e o jesuíta gera inúmeras consequências, entre as quais a acusação de participação de Vieira no assassinato do alcaide. Mas, em *Boca do Inferno*, nada é apontado para o seu envolvimento neste crime. Sabe-se apenas que, dentre os oito homens encapuzados, que prepararam uma emboscada para assassinar o alcaide, estava o seu sobrinho Gonçalo Ravasco. Nem se pode afirmar que o jesuíta se tivesse reunido com tais homens para ordenar o assassinato. O que acontece em *Boca do Inferno* é também o que consta em registos históricos, porém a falta de provas não foi empecilho para o Braço de Prata arquitetar a sua vingança. Ana Miranda esforça-se para mostrar o seu autoritarismo e os brutais métodos que utilizou para castigar o jesuíta e a sua família. A romancista é habilidosa na recriação desse dissídio, pois a disputa entre o jesuíta e o governador é conduzida, de um modo cuidadoso, para que o leitor tome o partido de Vieira de forma quase automática. A personagem do jesuíta é moldada através das vestes bem simples, da atenção dedicada à família, das palavras sábias, da timidez por faltar-lhe os dentes e da modéstia que é vista em seus atos. Já o Braço de Prata é construído numa linha de carácter prepotente. Mostrar-se-á orgulhoso, tirano e inundado de soberba, despertará o medo e admiração ao seu redor de forma simultânea, como se pode confirmar nesta passagem:

Quando passou o governador Antonio de Souza montado no seu ginete muitas pessoas fugiram amedrontadas.

“É o Braço de Prata! É o Braço de Prata!”

Outros, vencendo o medo contemplavam, transidos, o aspecto assustador do homem cujo braço duro estava pousado sobre o colo, a mão enluvada de negro aparecendo sob o punho. (*BI*, p. 50)

Conta a História que António de Souza Menezes perdeu o braço direito em combate nas guerras pernambucanas contra os holandeses e que o substituiu por um braço de prata de contornos perfeitos, excelente obra de um ourives do Porto. Ana Miranda utilizará essa deficiência do governador para reforçar a construção de alguns traços da personagem. António de Souza Menezes vive angustiado devido à feiura física, mas mostra-se ao mesmo tempo arrogante no seu andar, justamente pelo peso da peça de prata que carregava no lugar do braço direito. Era um homem tão altivo que fazia questão de que todos se curvassem à sua passagem, ainda que não tivesse direito a isto, pois não era bispo ou arcebispo. Esta atitude chama atenção quando confrontada

com a de Vieira, que demonstra humildade, embora gozasse de um prestígio tanto na Europa como noutros países do mundo, inclusive no México, como se observou. O leitor é conduzido, portanto, a apoiar todo o tempo Vieira e a sua fação, e em muitos episódios pode mesmo sentir-se indignado face as atitudes do Braço de Prata.

Sem provas reais e logo sem o direito de acosar pessoas inocentes que relação alguma tiveram com o assassinato, o governador vai abusando do poder, em nome da justiça reclamada pela morte do alcaide. O único crime cometido por essas famílias perseguidas era, na verdade, a boa relação que mantinham com os Ravasco, mas isso fazia-as, aos olhos do governador, partidárias de Vieira e inimigas do Braço de Prata e do seu parente assassinado, Francisco Teles de Menezes.

Tal cenário permite supor que Ana Miranda apoia a construção de sua ficção histórica no raciocínio de Pedro Calmon, pois este constantemente sustenta a ideia de que o desentendimento entre os Ravasco e os Menezes teve origem no ódio do alcaide. Segundo o historiador, “as responsabilidades do conflito cabiam decerto ao alcaide-mor Francisco Teles de Menezes”<sup>58</sup>, que teria influenciado o governador contra os familiares de Vieira, que já eram seus inimigos.

Pedro Calmon sugere ainda que o atentado, já aqui mencionado, que envolveu o sobrinho do alcaide e os Brito de Castro, agravando uma inimizade já existente, alcançando depois os Ravasco pelas relações que mantinham, teria sido causado por uma misteriosa mulher de identidade desconhecida:

No fundo do drama se recorta um formoso perfil de mulher. Estranha, vaga figura feminina, que palpitava na sombra dalguma rotula, no mysterio dalguma *serpentina*, debaixo do bioco e dos rosários da piedade, que davam então à beleza uma forte sugestão religiosa. Seu nome? Os personagens dessa velha história não o revelaram, pois naquelle tempo ainda as regras da gentileza se emparelhavam com as da cavallaria, e os homens calavam, como túmulos, o que os olhos e a espada disputavam.<sup>59</sup>

Segundo o mesmo historiador, António Vieira seria padrinho de António de Brito de Castro, e teria defendido o afilhado na ocasião do tal atentado. Ana Miranda absorve essas suposições, transpondo para sua narrativa ainda mais motivos para a existência do conflito Menezes *versus* Ravascos, como se pode concluir da seguinte passagem:

O alcaide Teles [...] descobriu, depois de alguns anos da morte do irmão, que as primeiras desavenças entre os Menezes e os Ravasco haviam

---

<sup>58</sup> Pedro Calmon, *op. cit.*, p. 19.

<sup>59</sup> *Ibidem*, p. 21.

sido causadas por uma mulher fidalga entrevista na sombra de alguma rótula, ou no mistério de uma serpentina. Supõe-se que tenha sido dona Bernardina Ravasco. (*BI*, p. 328)

Quando a romancista coloca a possibilidade de que essa mulher seja Bernardina Ravasco, sobrinha do Padre António Vieira, resolve algumas questões que o leitor poderia ter em mente, pois apresenta uma linha lógica de raciocínio em que finalmente tudo parece fazer sentido. Se os Menezes se tornaram inimigos dos Brito de Castro por causa de uma mulher, e os Ravasco apoiaram os Brito de Castro pelas boas relações que cultivavam, os Menezes declarariam guerra contra os Ravasco por eles simplesmente apoiarem seus inimigos? Mas, se essa tal mulher pertencesse à família de Vieira, o ódio dos Menezes contra os Ravasco teria mais fundamento, já que um motivo muito mais concreto apareceria: o orgulho ferido de um amor não correspondido, e tampouco aceito pela família da amada.

Ana Miranda é engenhosa ao agarrar as suposições de Pedro Calmon e transformá-las em afirmações, uma vez que o historiador, ainda que se servindo de uma escrita romanceada, em momento algum oferece nomes ou pistas que conduzam à dita mulher. Diferentemente, a romancista assume o livre poder de criação da ficção histórica contemporânea, quando dá ao leitor a resposta que ele tanto desejaria: o conflito era tão acirrado entre as duas famílias, porque a mulher misteriosa envolvida era Bernardina Ravasco. A ficcionista consegue ampliar ainda mais o campo de invenção, ao apresentar um motivo possivelmente não documentado para o conflito entre Menezes e Vieira, mas apontado neste excerto:

Antonio de Souza Menezes [...] jamais esqueceu seu ódio por Vieira. Viveu o resto de seus dias atormentado pelo rancor e pelo arrependimento de seu pecado cometido nos que passou recolhido na quinta de Olivais. Vieira foi o único homem a saber que perversão fora essa, porém nunca a revelou. Ouvira-a em Lisboa, quando o Braço de Prata, então nomeado governador de Campo Maior, o procurara para que intercedesse a favor de um marujo preso pelo assassinato de uma marquesa. (*BI*, pp. 327-328)

Pela investigação que foi realizada para este trabalho, pode-se afirmar que é pouco provável que o episódio acima referido tenha de facto assim sucedido. J. Lúcio de Azevedo e Hernâni Cidade, historiadores que relatam o embate entre o jesuíta e o governador, não o referem. Contudo, Pedro Calmon, que esmiúça o dissídio embarcando muitas vezes em suposições, transcreve um relato de Vieira ao ex-governador Roque da Costa, aqui já referido, em que dá conta da sua expulsão do palácio pelo governador, quando ali fora protestar contra a redução dos vencimentos de seu irmão, o secretário de

Estado. J. Lúcio de Azevedo também o menciona, porém não o reproduz na íntegra. Neste relato, fica-se a saber que Vieira estivera em Portugal pelo menos uma vez em companhia de António de Souza Menezes, e que, nesta altura, o governador havia lhe pedido um certo favor. O episódio pode ser melhor analisado através desta passagem:

“Que antes porque Sua Senhoria podia tudo, tivera confiança para lhe pedir aquelle favor, lembrado também de que, quando eu podia alguma cousa, tinha servido a Sua Senhoria.” Alludia nisto a uma intercessão para com o duque, que este fidalgo me foi pedir a Santo Antão a única vez que o vi em Portugal. Aqui se levantou dizendo com as mesmas vozes: “Nunca lhe pedi nada, nunca lhe pedi nada!” E eu a elle: “Sim pediu, sim pediu: nem tem que se desconfiar disso; porque naquele tempo se podiam valer de mim, e eu fazer serviços a outros maiores, tirando o príncipe.”<sup>60</sup>

Pedro Calmon menciona uma intercessão de Vieira junto ao duque em benefício de António de Sousa Menezes, mas não esclarece o motivo da mesma. O historiador não é claro ao transmitir certos factos, porém Ana Miranda sabe preencher as suas lacunas, dando na narrativa explicações que não se encontram na História. Neste episódio em particular, é de supor que a romancista tenha se valido da pequena brecha deixada por Calmon, criando uma motivação, que não consta nos registos históricos, para agravar a falta de entendimento entre o jesuíta e o governador. Entretanto, deve-se atentar para o facto de o historiador mencionar claramente, neste relato de Vieira a Roque da Costa, que existiu uma intercessão do jesuíta a favor do Braço de Prata e de a romancista também o referir, porém com riqueza de detalhes. Agarrando este pequeno indício de que o governador deveria algum favor a António Vieira, ela desenvolve a ideia, e com a liberdade de ficcionista dá ao combate muito mais intensidade e interesse.

Contribui também, em *Boca do Inferno*, para a explicação da disputa entre os Ravasco e os Menezes, Gregório de Matos, que relata ao arcebispo João da Madre de Deus como o conflito teve início. Através do relato do poeta, muitos factos históricos, já aqui referidos, são transmitidos quer ao arcebispo, quer ao leitor. Fica-se assim a saber que o alcaide se aproveitou da posição do parente para se vingar de seus opositores. Menciona-se o episódio em que o governador expulsou Vieira do Palácio, e a emboscada armada pelo sobrinho de Teles de Menezes aos irmãos Brito de Castro. Em apenas um parágrafo, a romancista apresenta um quadro geral do conflito pela voz do poeta Gregório de Matos, que se coloca sempre ao lado dos Ravasco.

Ana Miranda desenha António de Souza Menezes como um ser altamente egoísta: a personagem está sempre focada na destruição de seus inimigos,

<sup>60</sup> Pedro Calmon, *op. cit.*, pp. 30-31.

sendo Vieira o primeiro da lista. Nas manifestações de cólera do governador, a romancista apresenta uma escrita criativa para referir que, para o Braço de Prata, a família Ravasco seria definida em termos atuais brasileiros como “bandidos de colarinho branco”, como sugere este excerto:

“Os grandões estão muito bem acobertados. Um grandão de verdade usa luvas e aluga braços. [...] Têm prestígio – ou dinheiro – suficientes para convencer – ou comprar – os outros. Um Ravasco fica no gabinete e passa o verão na quinta. [...]; um Ravasco não se defende, contrata advogado. Não falam palavras obscenas, não chicoteiam seus escravos, usam meias de seda, camisas da Holanda e têm secretário. [...]. Padre Vieira não toma parte pessoalmente em qualquer violência, talvez nunca tenha matado uma mosca. Comanda. Mas vamos pegá-los, custe o que custar.” (*BI*, p. 135)

Ainda que sem prova alguma, o Braço de Prata insiste na ideia de que o padre António Vieira fora o mandante do assassinato de Teles de Menezes, e nesta presunção abusa de seu poder e comete várias arbitrariedades, tais como decretar a prisão de Bernardo Ravasco, irmão do jesuíta, e jogar a inocente Bernardina Ravasco na enxovia. A partir daí, Vieira entra na luta pela defesa de sua honra e dos seus familiares, tudo fazendo para obter a ilibação das acusações proferidas pelo governador e a salvação dos que lhe são caros.

A romancista apresenta assim outra faceta do jesuíta: o seu espírito persistente e lutador. Mesmo cansado dos sofrimentos e injustiças de sua vida, António Vieira reúne forças para lutar contra as falsas acusações que recaíam sobre si e parte de sua família, ainda que pelo menos Gonçalo Ravasco estivesse realmente envolvido na emboscada ao alcaide. Em conversa com o padre José Soares, ele decide escrever para pessoas influentes no reino, numa tentativa de travar os atos ilícitos do governador (*BI*, p. 146). Neste momento em que Vieira se mostra tão decidido a ajudar a família, revela-se também humilde, não se sentindo incomodado por pedir ao padre Soares que se encarregue de escrever tais cartas, pois a sua caligrafia, segundo ele, “não passa mais de garranchos de um estudante rudimentar.” (*BI*, p. 147).

No relato que dita ao padre Soares, o jesuíta dá pouca ênfase ao assassinato do alcaide, preocupa-se primeiramente em narrar todos os pormenores de desentendimentos anteriores com o governador, para que assim os tais poderosos fiquem com a ideia de que a acusação de envolvimento no assassinato de Teles de Menezes é apenas fruto da perseguição e desejo de vingança do governador. A romancista revela, através desta atitude de Vieira, que ele é senhor de muita astúcia e esperteza, pois desenha todo um cenário

anterior de desavenças, para somente no fim referir o assassinato do alcaide, hesitando mesmo em fazê-lo (*BI*, p. 149).

Vieira ainda era uma “raposa”, como havia dito seu irmão Bernardo Ravasco, no princípio da narrativa. Comprova-o ainda o encontro do jesuíta com o rabino Samuel da Fonseca, em que, muito perspicaz, Vieira pede-lhe que interceda em favor de um desembargador de postura imparcial no embate Menezes *versus* Ravascos para assumir as investigações do assassinato do alcaide:

“Os autos da morte do alcaide-mor não passam de um estratagemma para destruir os que se opõem ao atual governo. [...]. Não me importo que haja uma devassa do crime, desde que seja levada de maneira honesta. Um desembargador neutral seria mais justo.”

[...] “Creio que o único homem limpo de toda a Relação é o João da Rocha Pita. Dirá a verdade, doa a quem doer.”

“Talvez eu tenha uma maneira de conseguir que Rocha Pita seja o ouvidor geral do crime e faça as investigações. Vossos procuradores devem jurar a suspeição do Palma, e eu me encarrego de fazer com que o chanceler acolha.” (*BI*, p. 173)

Agindo de acordo com a lei, o jesuíta tenta provar a sua inocência e a dos seus parentes. A romancista reitera o bom caráter da personagem, afirmando que ela pretende simplesmente que uma correta investigação seja realizada, para que assim os culpados possam ser punidos e os inocentes ilibados de todas as falsas acusações. Enquanto isso, António de Souza Menezes continua a valer-se de métodos pouco honestos para punir todos os Ravasco. Neste sentido, tentava impedir que as cartas de Vieira chegassem a Portugal: “Precisamos mantê-lo calado, mudo. [...] Que nenhuma carta de Vieira seja levada na frota. Traz o carteiro-mor à minha presença.” (*BI*, p. 190).

Ana Miranda transmite constantemente ao leitor a ideia de o governador ser um vilão sem escrúpulos, preocupado apenas em perseguir Vieira. O Braço de Prata queria acima de tudo castigar seu inimigo, o jesuíta, estando em segundo plano a punição dos verdadeiros assassinos do alcaide. Ao acompanhar este quadro, o leitor tem a natural tendência de esperar finalmente pelo castigo do governador, pois este, ao contrário de Vieira, é uma personagem desleal, arrogante e sem nenhuma humildade, como refere o narrador: “Antonio de Souza [...] nunca se interessara pela opinião dos outros a não ser que fosse a mesma que a sua. [...] Tinha o maior desprezo pela riqueza – apesar de adquirir a cada dia mais bens –, assim como pela humanidade. Tinha desprezo também pelos jesuítas, com seu ranço retórico e letrado.” (*BI*, p. 77).



O Braço de Prata considerava nada ter a perder, dado que ocupava o cargo de governador e tinha ao seu lado o arcebispo, entretanto estava enganado em seu julgamento. Através de ligações com pessoas importantes do reino, Vieira consegue a entrada de Rocha Pita nas investigações, e, com isso, o abuso de poder de António de Souza é podado. O jesuíta pouco a pouco vai conseguindo ilibar a si e aos seus do assassinato do alcaide. Bernardo Ravasco é libertado e restituído ao cargo de secretário do Estado e da Guerra, Bernardina também sai da prisão, e Gonçalo consegue embarcar para Portugal, levando uma carta de Vieira para o rei.

A obsessão do governador contra a família Ravasco valeu-lhe o afastamento do cargo. Diante de prisões arbitrárias decretadas, de tantas testemunhas inocentes inquiridas e de todas as queixas de Vieira, António de Souza Menezes recebe uma carta régia a 9 de março de 1684. A carta informa que o governador deve voltar para Portugal, para assim poder desfrutar de um merecido descanso no reino, sendo então sucedido pelo Marquês das Minas. Ana Miranda transcreve com exatidão esta carta régia, como também é fiel à História, quando esclarece que, apesar de o Braço de Prata ter sido deposto, isto só aconteceu por pressões políticas e a contragosto do rei (*BI*, pp. 314 e 316).

J. Lúcio de Azevedo refere que Vieira contou de forma diversa o tal episódio em que o governador o expulsa do palácio. O historiador acredita ser possível que António de Souza Menezes tenha se queixado para a Corte e exagerado nos pormenores desta discussão, colocando assim o rei a seu favor e, ao mesmo tempo, aborrecido com Vieira, que estaria infamando o Braço de Prata. Quando o rei diz que está mal com o jesuíta, isto se dá pela difamação de seu governador na Corte através das cartas de Vieira, como se pode constatar através de J. Lúcio de Azevedo:

Replicou, e seguiu-se um diálogo em que, se o fidalgo se excedeu no tom da voz e furor das palavras, o padre nas respostas nada menos mostrou que mansidão. Isto se pode inferir do que disse D. Pedro a Gonçalo Ravasco, quando este, chegando a Lisboa, teve dele uma audiência: “Estou muito mal com seu tio António Vieira, porque descompôs o meu governador.”<sup>61</sup>

Apesar de demonstrar uma inclinação favorável à família Ravasco, e principalmente ao Padre António Vieira, Ana Miranda manifesta uma certa imparcialidade ao incluir em sua narrativa o desfecho das investigações. A romancista poderia simplesmente ter dito que o Braço de Prata fora deposto e a família Ravasco ilibada das acusações, mas optou por mostrar ao leitor

<sup>61</sup> J. Lúcio de Azevedo, *op. cit.*, vol. II, p. 200.

que isto não ocorreu tão facilmente. O desfecho das investigações é referido por J. Lúcio de Azevedo:

Por fim, também António Vieira se achou no rol dos culpados, sendo advertidos os superiores para lhe darem castigo, visto possuir imunidade do foro secular. Exigiam os do bando contrário que ele fosse desterrado para o Colégio do Espírito Santo, mas nem isso nem outra qualquer satisfação conseguiram, porque a inocência do padre continuou impoluta para os da sua comunidade.<sup>62</sup>

Em *Boca do Inferno*, a façã dos Menezes nada conseguiu realizar contra Vieira, pois, mesmo contrariado com as cartas do jesuíta que chegavam à Corte a relatar a sua versão do desentendimento com o governador, o rei viu-se obrigado a depor António de Souza Menezes. No desenlace do episódio, nota-se, portanto, que Vieira é o responsável pela resolução do problema nuclear da narrativa: a ilibação da acusação de assassinato que recaía sobre si e sua família. O jesuíta consegue ainda que o governador, conhecido por abusar do poder que detinha graças ao cargo que ocupava, tenha seu mandato encurtado. Assim, cabe a Vieira a função de protagonista que resolve a questão principal da trama, segundo a teoria já referida de Phillipe Hamon.

Protagonista da narrativa ao lado do poeta Gregório de Matos, Vieira é recriado por Ana Miranda como um homem que prefere não julgar os atos dos outros, visto que esta tarefa deve competir somente a Deus. A romancista desenha um jesuíta que leva uma vida modesta, dedicando-se quase apenas à escrita de seus sermões; a personagem é humilde e sábia em suas atitudes; dá muito valor aos laços familiares, demonstrando verdadeiro afeto pelo seu irmão e sobrinhos. A sua figura contrasta com a daquele que protagoniza a história ao seu lado, o “Boca do Inferno”, bem como com a de seu maior opositor, o “Braço de Prata”. Gregório faz uso de suas palavras não só para encantar as diversas mulheres pelas quais se apaixona (*BI*, p. 163), mas também para produzir sátiras em que ataca o governador, provocando sua ira:

“O doutor Gregório de Matos disse-o muito bem, quando descreveu em sua sátira o Braço de Prata: ‘Xinga-te o negro, o branco te pragueja, e a ti nada te aleija. Por teu sensabor e pouca graça, és fábula do lar, riso da praça, até que a bala, que o braço te levava, venha uma segunda vez levar-te a cara.’” (*BI*, p. 41)

Por sua vez, António de Souza Menezes caracteriza-se pela carga de coação, ódio e orgulho que dá às palavras:

---

<sup>62</sup> *Ibidem*, p. 201.

“Se não queres participar disso é contigo. Mas será uma traição. Onde está a tua cólera? [...] Se não participares serás responsabilizado da mesma maneira. Todos sabem de nossas ligações. [...], e além do mais não há como me negares nada. Vamos acabar com ele (Vieira). Faríamos um favor a muitos poderosos.” (BI, pp. 54-55)

Diferente deles, Vieira demonstra a sabedoria de sacerdote através do discurso:

“Já não existe a ideia de que *Si quis non odit patrem suum, et matrem, et uxorem, et filios, et fratres et sorores, adhuc et animam suam, non potest meus esse discipulus*, de quem não odiar ao seu pai, e mãe e mulheres, e filhos, e irmãos, e à sua própria alma, não pode ser meu discípulo, esse ideal de virtude medievá, dos que abandonavam tudo para seguir a Deus.” (BI, p. 46)

As palavras também eram fruto de seu desapontamento, pois tão conhecedor que era das mesmas, já ninguém se interessava por elas: “Ele pensou que movera sua língua tantas vezes, abrira e fechara a boca milhares e milhares de vezes e disse tudo restava apenas uma sensação de vazio aterradora. E a certeza de não ser compreendido. Como pudera ter sido tão prolixo?” (BI, p. 185).

A sensação de que muito do que fez em sua vida não valera a pena, assola a personagem ao longo da história. Vieira demonstra decepção pela falta de reconhecimento por tudo o que havia feito pelo reino e desapontamento pelo desrespeito à sua imagem em Portugal, e ainda como se isso não bastasse, ver-se envolvido numa acusação de assassinato muito o perturbou e o deixou desacreditado: “Para mim seria o suficiente provar a minha inocência.” (BI, p. 174). Apesar de tudo, observa-se que Vieira, em *Boca do Inferno*, é obstinado, posto que mesmo desapontado com os acontecimentos, consegue vencer.

A romancista cria a personagem adotando uma imagem positiva, pois nota-se que, mesmo com todas as perseguições sofridas por parte da facção do governador, Vieira é ainda capaz de abençoar aqueles que haviam encarcerado o seu irmão: “O jesuíta saiu, depois de abençoar o carcereiro. Amai vossos inimigos e orai pelos que vos perseguem, pensou Vieira. Era difícil seguir os ensinamentos cristãos.” (BI, p. 194).

Ana Miranda é extremamente cautelosa na caracterização da personagem, e este cuidado vai desde o gesto louvável do jesuíta de abençoar o carcereiro de seu irmão, tal como bendiz o seu sobrinho antes de sua viagem, até aos seus trejeitos quando fala, ou ainda a simplicidade em que se veste, se estendendo à sua timidez ao sorrir pela sua falta de dentes. O leitor bem consegue visualizar este padre António Vieira em suas andanças e conflitos na cidade de São Salvador da Bahia do século XVII.

## 5.2. Bernardo Ravasco

O segundo filho de Cristóvão Vieira Ravasco e Maria de Azevedo nasceu em São Salvador da Bahia em 1617. Bernardo Ravasco, tal como o irmão, o padre Vieira, cursou humanidades e filosofia no Colégio dos Jesuítas de Salvador, porém optou pela carreira das armas:

Bernardo [...], desde 1638 [...], como capitão de infantaria, ajudou a pôr fora os holandeses; até a proeza de Itaparica, em que saíu ferido, e ao auxílio que em 1651 levou ao mestre de campo Nicolau Aranha Pacheco, em luta accessa no Paraguassú com quatro naus flamengas.<sup>63</sup>

Após importantes trabalhos de guerra, Bernardo Ravasco veio a merecer a Comenda de Cristo com o cargo de secretário de Estado e Guerra do Brasil. Conta a História que o irmão de Vieira exercia as funções do cargo de forma pacífica e sem qualquer problema com o governo, mas essa tranquilidade seria abalada com a tomada de posse de António de Souza Menezes em 1682. Neste conflito entre os Ravasco e os Menezes, Bernardo foi o primeiro a ser atingido, como indica Pedro Calmon:

Bernardo Vieira Ravasco devera ser atingido por primeiro. Além de suas relações de amizade com os Brito de Castro, pontificava na roda dos homens de intelligencia onde a bandurra de Gregorio desafinava com escândalo. Era, pela posição, pela idade, pelos serviços ao throno, pelo irmão célebre, o mais temível delles.<sup>64</sup>

O governador – que apoiava o alcaide em suas inimizades, uma vez que este era seu parente – tinha ainda outros motivos para perseguir Bernardo Ravasco: a inveja que lhe causava o prestígio de sua família; a boa relação do irmão de Vieira com o poeta Gregório de Matos, cujos versos satíricos o ridicularizavam; como também o despeito pela sua posição social e política. Movido, portanto, por essas supostas razões, o Braço de Prata decide reduzir os vencimentos do secretário de Estado em proveito da Fazenda real, agravando, como se sabe, o desentendimento entre ambos.

Em *Boca do Inferno*, a disputa entre Sousa Menezes e os Ravascos é travada principalmente entre o primeiro e Vieira, pois, como se verifica na narrativa, Bernardo Ravasco é impedido de combater os desmandos do governador, uma vez que é jogado na enxovia sob a pretensa acusação de envolvimento no assassinato do alcaide.

Ana Miranda desenha Bernardo Ravasco com muitas qualidades à semelhança de seu irmão jesuíta. Ele revela-se um bom pai, muito atencioso, afetuoso e preocupado com a sua prole:

<sup>63</sup> Pedro Calmon, *op. cit.*, p. 7.

<sup>64</sup> *Ibidem*, p. 22.

Ele abraçou a filha. “Estás abatida, minha querida”, disse, beijando-a na testa. [...]

“O senhor precisa fugir logo. Para bem longe, não para a quinta.” Bernardo Ravasco abaixou a cabeça.

“Não posso deixar meu filho sozinho num momento como esse.” (BI, p. 34)

Além de tentar proteger os seus filhos, Bernardo se mostra sábio ao aconselhá-los. É o que se nota no momento em que pede a Gonçalo que lhe entregue as suas armas depois do assassinato do alcaide, dando uma verdadeira lição de vida ao jovem:

Não são para nós tais artes, filho. [...]. Sei que estamos sendo perseguidos e compreendo teus sentimentos, mas a força de nossa família é a do pensamento e do saber. Que se aviltem em atos violentos os que vieram de outra educação. Deves ter paixão pelos livros e pela retórica, e não por esses mecanismos inventados para a destruição, pois à vida dedicamos nossos valores e aspirações maiores. (BI, p. 44)

A romancista ilustra uma boa relação entre pai e filho. Bernardo Ravasco não se limita simplesmente a aconselhar Gonçalo, ele transmite a sua experiência de vida. Pede, e não exige de forma abusiva, que o filho entregue as armas. Muito absorvido pelos problemas dos seus filhos, o irmão de Vieira pensa neles sempre em primeiro lugar. É o que ocorre nesta passagem:

“E quando nos veremos de novo, meu pai?”, disse Bernardina Ravasco.

“Não sei. Espera que te mandarei buscar. Esconde-te em casa, não quero que apareças nem à janela. Pedirei ao doutor Gregório de Matos que te leve ao engenho. [...]

O fidalgo deixou [...] um surrão com algumas moedas de ouro e patacas de prata.

“Para qualquer sucesso, Bernardina. Na certa vais precisar”, ele disse. (BI, p. 37)

De acordo com registos documentados, todos os filhos do irmão do jesuíta são ilegítimos. J. Lúcio de Azevedo, em *História de António Vieira*, apresenta um quadro genealógico da família Vieira Ravasco que confirma esta ilegitimidade. Em *Boca do Inferno*, o facto é referido, quando Bernardo expõe ao irmão jesuíta o seu desejo de seguir o caminho religioso:

“Sabes em que tenho pensado? Em entrar para a Companhia.”

“Sempre pensaste nisso, Bernardo. Por este motivo nunca te casaste, deixaste teus filhos todos ilegítimos.”

“Jamais perdoei Filipa. Mas não vamos falar nisso, estou cheio de problemas mais sérios para agora.” (BI, p. 47)

Quando Vieira diz que o irmão não se casou, deixando os filhos ilegítimos, motivado pelo desejo de um dia entrar para a Companhia, Bernardo responde-lhe fazendo uma vaga referência a uma mulher chamada Filipa. O leitor pode imaginar que a tal mulher seja a mãe dos seus filhos, mas, no diálogo, não há indícios claros que apontem para essa conclusão. Todavia, mais adiante, se terá a certeza de que Filipa é a mãe de Gonçalo: “Filipa, a mãe de Gonçalo, fora irmã da formosa Maria por quem Francisco Manuel de Melo se apaixonara durante seu desterro na Bahia.” (BI, p. 217).

Nesta passagem estão os únicos dados da existência de Filipa oferecidos ao leitor de *Boca do Inferno*. Sobre ela nada mais diz a narrativa, e, de facto, pouco há registado na História a respeito desta mulher. De todas as fontes de pesquisa utilizadas para este trabalho, apenas na obra de Pedro Calmon se encontrou referência à sua presença na vida de Bernardo Ravasco. Confirma-se, portanto, que a romancista muito se vale deste historiador para compor a sua ficção histórica. Em *O crime de António Vieira*, o autor menciona esta mulher nebulosa, quando explica aos seus leitores a ilegitimidade dos filhos de Bernardo:

Gonçalo Ravasco Cavalcanti de Albuquerque, que lhe herdou cargos e fazenda, [...] o houve de mulher solteira e fidalga, irmã de outra, por quem D. Francisco Manuel de Mello se apaixonou na Bahia, durante o seu desterro, e foi freira preeminente em Odivellas – D. Filippa Cavalcanti de Albuquerque.<sup>65</sup>

Por este excerto pode-se perceber que Ana Miranda apropria-se do texto de Calmon, porém observa-se que não há qualquer informação sobre o nome da irmã de D. Filippa mencionada pela romancista. Isto porque o historiador o refere em uma nota de rodapé dedicada à mãe dos filhos de Bernardo:

Filha de Lourenço Cavalcanti de Albuquerque e D. Úrsula Feio do Amaral, [...] era neta paterna de Antonio de Olanda Vasconcellos e D. Filippa de Albuquerque. Lourenço, natural de Goyana, em Pernambuco, onde tinha dous engenhos de assucar [...] foi depois governador de Cabo Verde. D. Maria, sua filha, a quem D. Francisco Manuel amou, era cinco annos mais velha que D. Filippa, mãe dos Ravasco.<sup>66</sup>

Tais informações permitem concluir-se que Filipa, uma fidalga, foi a mãe de todos os filhos de Bernardo, mas nada explicam sobre a relação entre o irmão de Vieira e esta senhora. Se eles nunca se casaram, não pode existir, portanto, documentação alguma que venha comprovar tal união e que dê

<sup>65</sup> Pedro Calmon, *op. cit.*, p. 7.

<sup>66</sup> *Ibidem*, p. 15.

margem para aprofundar o envolvimento entre os dois. Ana Miranda, em *Boca do Inferno*, nada refere sobre esse relacionamento, embora pudesse ter inventado uma história para explicar a não existência desse casamento. A romancista prefere instigar o leitor a penetrar no campo das possibilidades. Vieira diz que o irmão não se casou com a mãe de seus filhos, pelo desejo de um dia entrar para a Companhia, e ele em resposta diz que nunca perdoou Filipa, mas não esclarece qual o motivo que teria para não perdoá-la. Não seria Filipa que deveria tentar perdoá-lo, uma vez que ele não se casou com ela pela vontade de ser jesuíta? Essas questões não ficam resolvidas na narrativa, e todos os leitores têm a liberdade para pensar o que quiserem a esse respeito.

Ana Miranda mostra constantemente o quanto Bernardo Ravasco é um homem devotado à religião, e, afinal, esta característica da personagem indicia que este é o possível motivo de não se ter casado. O irmão de Vieira chega a confessar o sonho frustrado de não ter sido um jesuíta, como também revela ter a consciência do quão religioso é: “Sabeis meus caros”, disse Bernardo Ravasco, “quando muito jovem sonhei ser jesuíta como meu irmão, mas segui, afinal a carreira militar, levado por sentimentos e ambições que desconhecia [...]” (*BI*, p. 40).

Em *Boca do Inferno*, Bernardo Ravasco é também apresentado como um homem muito sábio, que tem atitudes ponderadas, demonstrando a larga experiência de vida: “Na minha idade não se pode temer mais nada. [...] Tenho pensado muito sobre o justo, o digno e seu oposto. Acerca de que às vezes se deve cometer uma injustiça para se fazer justiça.” (*BI*, p. 39).

Ao tomar conhecimento do crime, corre até o Colégio dos Jesuítas, onde os conspiradores, incluindo seu filho, estão refugiados, para assumir o comando da situação. A intenção era aconselhá-los da melhor maneira possível, não se restringindo apenas a seu filho Gonçalo, afinal, Bernardo abrange nos seus cuidados todos os envolvidos no assassinato do alcaide. Com isso, a romancista acentua o caráter generoso da personagem (*BI*, pp. 42-43).

Ele poderia ter defendido apenas o filho, mas preocupa-se com todo o grupo envolvido no assassinato e também com a família de cada um deles. Não trata de evitar apenas que o seu nome seja ilibado, assumindo a iniciativa de dar assistência a todos os homiziados. Ana Miranda pinta uma imagem positiva de Bernardo Ravasco, construída de maneira a desenvolver no leitor um sentimento de admiração e respeito.

Não estando entre os encapuzados que realizaram o crime, decide encarregar-se de dar fim à mão decepada do alcaide assassinado, poupando os homiziados de uma tarefa, que os poderia pôr mais em risco. Antes de deixar o Colégio para tratar do desaparecimento da mão de Teles de Menezes, objeto

que ligaria o seu filho e os amigos ao assassinato do alcaide, tem ainda a preocupação de dar alento a cada um deles:

Surgiu entre os panos a mão arroxeadada e rígida do alcaide, com um anel de esmeralda no dedo anular. Fez-se um longo instante de silêncio, todos observavam a mão mutilada, sinistra. [...] Bernardo Ravasco envolveu-a novamente nos panos. “Cuidarei disto.” Despediu-se de cada um com uma palavra de conforto. (BI, p. 44)

Ana Miranda apresenta ao leitor um retrato do irmão de Vieira pintado quase em exclusivo por ela, dado que as características da personalidade de Bernardo Ravasco são em sua maioria imaginadas pela romancista. Pouco há documentado sobre a vida do ex-secretário de Estado da Bahia que revele algum resquício de caráter ou temperamento. O que de facto consta em registos históricos, e também é mencionado em *Boca do Inferno*, é o prazer que Bernardo Ravasco tinha em escrever<sup>67</sup>. Segundo Pedro Calmon, o irmão de Vieira “foi poeta de excelente estro, no que se revelou superior ao padre”<sup>68</sup>. Em *Boca do Inferno*, constata-se a paixão que Bernardo nutria pelos seus versos, como também o desejo de que os mesmos fossem lidos:

“Vou terminar os escritos na quinta”, disse Bernardo Ravasco [...]. “Sim, sim, estão quase terminados. Talvez jamais sejam lidos por alguém. Antes de ir para a quinta vou passar na Secretaria para pegá-los.”  
“Não é arriscado?”  
“Talvez. Mas não posso deixá-los lá.” (BI, p. 35)

A preocupação da personagem com os seus filhos e os seus escritos é bastante semelhante. Da mesma forma que se arrisca quando decide dar fim à mão decepada do alcaide – tarefa de que depois incumbirá a Maria Berco, criada da sua filha – para poupar de tal problema o filho e os demais envolvidos no crime, o secretário de Estado decide correr riscos, voltando ao seu gabinete para resgatar os seus escritos. Nesta tentativa de resgate, Bernardo Ravasco é preso por ordem do governador António de Souza Menezes. Este é um dos melhores episódios da narrativa, pois propicia ao leitor situações de perigo emocionantes. Em primeiro lugar, é criado um estado de suspense, em que um noviço tem visões de ameaças que pairam sobre a cidade da Bahia:

<sup>67</sup> No catálogo da Biblioteca Nacional de Portugal pode ser encontrada uma de suas composições, que assim aparece registada: *Glosa de Bernardo Vieira Ravasco, irmão... do Padre António Vieira, ao soneto de Camões Horas breves do meu contentamento com antelôquio do professor... Pereira Caldas*.

<sup>68</sup> Pedro Calmon, *op. cit.*, p. 110.



Um noviço de rosto melancólico parecia ausente, sem dizer as orações, com os olhos virados para o alto, a boca aberta, confrangido, tropeçando nas pedras com sandálias mal amarradas. O noviço parou como um sonâmbulo. Os padres que vinham atrás dele, na fila, pararam também, [...]. O coadjutor aproximou-se e interpelou o noviço.  
“Tive uma visão”, disse o jovem. [...] “E o que viste dessa vez?”  
“Deus. Deus de armadura com uma espada em fogo contra a cidade da Bahia.” (*BI*, p. 49)

Ao criar esse momento de tensão, Ana Miranda capta a benevolência do leitor e o deixa à espera de que uma guerra seja possivelmente iniciada. Seguem-se, assim, atos de abuso de poder praticados pelo governador, que manda invadir e saquear casas de pessoas inocentes, devido às boas relações que mantinham com os Ravascos. Dá-se a grotesca empreitada de Maria Berco para tratar do desaparecimento da mão do alcaide assassinado e as terríveis consequências daí surgidas para ela. Dá-se igualmente a missão do secretário de Estado, envolta em muita tensão e expectativa:

O prédio estava às escuras e tudo parecia calmo. Bernardo Ravasco ia levantar-se para entrar quando Vieira o segurou pelo braço.  
“Não estás achando tudo quieto demais? Não era para ter uma sentinela aqui?”  
[...] “Não estás ouvindo um nitrido de cavalos?”, disse Vieira. [...] “Acho melhor irmos embora. Depois mandamos alguém pegar teus escritos.”  
“Ah, não, ninguém saberá encontrá-los. Já estamos aqui, vou entrar.” (*BI*, p. 66)

Ana Miranda reitera nesta passagem a paixão de Bernardo pelos seus versos, mostrando que ele é capaz de pôr a liberdade em risco apenas para conseguir ter seus escritos em segurança. A romancista é também cuidadosa no emprego de cada palavra para que seja bem conseguida a sensação de que uma emboscada estava a ser preparada para Bernardo Ravasco. Não há luz e nem soldados vigiando o Palácio, o que seria de esperar, já que o governador, a esta altura, andava a perseguir todos eles. O clima de suspense é desfeito com a chegada dos soldados e a violência do seu ataque (*BI*, p. 66).

Bernardo Ravasco fora cauteloso ao entrar no Palácio, tomando todo cuidado para não ser descoberto e conseguir levar seus escritos, no entanto quando percebe que o governador e seus soldados estão no seu encalço, opta por não se esconder ou fugir. A primeira preocupação do irmão de Vieira é guardar novamente seu maior tesouro, os escritos, para que ao menos estes fiquem em segurança. A postura de Bernardo é corajosa, ele não procura escapar aos seus inimigos, aguarda dignamente o destino que lhe foi reservado.

Em contraste com o seu comportamento, António de Souza Menezes assume uma atitude prepotente:

Antonio de Souza olhou-o friamente.

“Vossenhor matou o alcaide-mor da cidade da Bahia.” A sua mão de prata caída ao longo do corpo balançou levemente, brilhando com reflexos vermelhos.

“Não podem provar nada. Nunca poderão. Sou inocente. À hora do crime eu estava com meu irmão na quinta do Tanque. Todos sabem disso.”

“Todos sabem muito mais coisas.” (*BI*, pp. 66-67)

O governador responde com ironia às explicações do secretário, demonstrando sua personalidade presunçosa. Desta forma, a conduta do Braço de Prata desperta no leitor um sentimento de desaprovação, que lhe permite associar a imagem de um vilão à personagem, que se sente triunfante por fazer do secretário seu prisioneiro, mandando-o levar pelos soldados como se fosse um criminoso: “Bernardo Ravasco foi levado pelo terreiro, a pé, entre soldados que o cercavam em filas laterais a cavalo. Na frente ia Antonio de Souza, altivo, como se exibisse um troféu de caça.” (*BI*, p. 67).

Estes acontecimentos estão em conformidade com o que diz J. Lúcio de Azevedo: “António de Souza, ao ter notícia do crime, perdeu de todo a serenidade. Correu à secretaria, e increpando a Bernardo Ravasco de matador, mandou-o prender e encerrar na cadeia comum.”<sup>69</sup>.

Também o historiador Rocha Pita assinala o episódio. Segundo ele, o governador foi autor de “ações indignas do seu cargo e sua pessoa, mandando meter na enxóvia o secretário do Estado, Bernardo Vieira Ravasco, tratando indecorosamente os oficiais de guerra assistentes na sua sala, pondo-os de inféis.”<sup>70</sup>. Hernâni Cidade refere igualmente a prepotência do governador ao dar voz de prisão ao irmão de Vieira. De acordo com ele, o governador “mandou arbitrariamente encarcerar o secretário, porventura cevando velhos rancores contra ele e contra o jesuíta.”<sup>71</sup>. Idêntico ponto de vista é partilhado por Pedro Calmon, que oferece, contudo, uma impressionante riqueza de detalhes, reveladora de uma imaginação verdadeiramente romanesca:

Estava àquela hora o governador em companhia do arcebispo D. frei João da Madre de Deus, na galeria do palácio. Tratavam, talvez, da situação difícil por que passava o Estado. Apenas ouviu a novidade, tremulo, tartamudo, apoplético, lançou-se à secretaria, onde por acaso se encontrava Bernardo Vieira Ravasco, afastado de seu serviço desde 12 de Maio. E

<sup>69</sup> J. Lúcio de Azevedo, *op. cit.*, vol. II, p. 198.

<sup>70</sup> Rocha Pita, *História da América Portuguesa, op. cit.*, p. 194.

<sup>71</sup> Hernâni Cidade, *op. cit.*, p. 135.

fora de si, depois de muitos nomes affrontosos mandou metter o secretário na enxovia, com a proibição de que ninguém falasse com elle, nem escrevesse.<sup>72</sup>

Segundo Calmon, o Braço de Prata recebeu a notícia do assassinato do alcaide quando estava no palácio, sendo que, naquele momento, lá também estava o secretário de Estado, que recebeu imediatamente uma ordem de prisão do governador. O mesmo quadro é descrito pelos demais historiadores, porém a romancista optou por criar um clima de suspense e de perseguição para a captura de Bernardo Ravasco, dando mais extensão e emoção à narrativa. É importante esclarecer que, quando Pedro Calmon afirma que o secretário estava afastado do cargo, desde o dia 12 de maio, este afastamento diz respeito à tal redução ilegal que o governador havia feito aos seus rendimentos. Bernardo Ravasco deixou o seu gabinete em protesto nesta altura, e escreveu ao rei para denunciar mais esta arbitrariedade de António de Souza Menezes, como também o fez António Vieira, seu irmão.

De acordo com a História, Bernardo Vieira Ravasco foi um homem corajoso e defensor de suas ideias. Pela sua postura e caráter, era muito admirado pelo poeta Gregório de Matos, que escreveu um poema dedicado ao amigo, do qual se reproduz estes versos:

Deixem-se os gregos já do seu Eliano,  
Condenam a silêncio um Xenofonte,  
Não louve a Alexandria Herodiano,  
Que na Bahia tem Timocreonte:  
O qual pode ensinar Quintiliano,  
Camões, Terêncio, Ênio, Anacreonte,  
Platões, Anaximandros e Muséus,  
Acusilaus, Priscianos e a Timéus.<sup>73</sup>

Nesta estrofe, Gregório de Matos glorifica o ilustre amigo, ao afirmar que ele poderia ensinar não só Camões, o autor de *Os Lusíadas*, mas também Quintiliano, famoso escritor e retórico latino, Terêncio, dramaturgo e poeta romano, ou ainda Platão, o grande filósofo grego, discípulo de Sócrates. A profunda admiração que o poeta cultivava por Bernardo Vieira Ravasco revela-se neste poema, quando aponta a sabedoria de seu amigo como superior à das demais renomadas figuras da cultura ocidental. Ana Miranda transmite reiteradamente ao leitor o sentimento de respeito e admiração de

<sup>72</sup> Pedro Calmon, *op. cit.*, p. 38.

<sup>73</sup> Gregório de Matos, "Oitavas canto agora por preceito", in Gilberto Mendonça Teles (org.), *Se souberas falar também falaras. Antologia poética*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1989.

Gregório de Matos por Bernardo Ravasco. Quando o poeta tem em mãos os escritos do irmão de Vieira, recuperados por Gonçalo Ravasco, procura de imediato colocá-los em segurança, pois tinha a consciência do que significavam para o amigo e o quanto eram valiosos:

“Estes aqui são escritos de Bernardo Ravasco. Foram confiscados ao secretário pelo governador e, com muito risco, Gonçalo Ravasco os resgatou. Não podem ser publicados em Portugal, os Ravasco temem que sejam destruídos. A mim me foi confiado entregá-los a vossenhoria e lhe solicitar a mercê de guardá-los.”

Samuel da Fonseca, zeloso, pegou o pacote que Gregório de Matos lhe estendeu. [...] “[...] Mandarei isto, com muito desvelo, para Amsterdã.”

“Creio que seria de bom grado a dom Bernardo se os imprimisse em seu nome. Esta é a última cópia que resta. [...] Foi dado o original como perdido.” (BI, p. 205)

Apesar de todo o zelo do poeta para com os escritos de Bernardo, estes serão destruídos depois pelo governador, que os consegue reaver enquanto o secretário ainda se encontrava na enxovia. Em *Boca do Inferno*, a importância dos escritos para Bernardo é descrita pelo seu filho: “Meu pai ficaria doente se soubesse da perda, pois há anos colige, pergunta, recompila, escreve, lê, discute, sonha com os escritos. [...] Perder os escritos seria pior do que a enxovia onde se encontra.” (BI, p. 94).

O amor de Bernardo Ravasco pela escrita é apenas referido por Pedro Calmon, mas a romancista considerou válido enfatizar essa faceta, pois assim coloca em evidência aspectos positivos de sua personalidade. Afinal o prazer da leitura e da escrita é uma característica a ser admirada por qualquer leitor. Também se deve acrescentar que o facto de seus escritos terem sido dados como perdidos, ocasionando uma busca perigosa de Gonçalo pelo palácio, a que se segue o assassinato do judeu que tentava transportá-los para a Holanda, dá à narrativa um vigor a mais.

Ana Miranda está atenta aos pormenores, quando recria os momentos passados por Bernardo Ravasco na prisão. É possível visualizar o ambiente em que ele padece, num lugar frio, sujo e solitário. O estado físico e emocional da personagem é também descrito em detalhe. Toma-se conhecimento de suas angústias e preocupações neste período terrível:

Vieira chegou à cadeia, vindo do colégio. Bernardo Ravasco, com suas roupas de veludo de Manchester sujas, cabelos desarrumados, recebeu o irmão com uma alegria desesperada. Tinha o ar ligeiramente turvado pelo medo. A solidão da enxovia o atormentava, a umidade o fazia tossir e sentia dores no peito.

“Como está minha filha?”, perguntou Bernardo Ravasco. [...] “Temo por sua saúde.” (BI, pp. 191-192)

Mas, apesar dos sofrimentos vividos na enxovia, o secretário de Estado não se esquece de sua filha, Bernardina. Teme primeiramente pela sua saúde, pois esta é a primeira informação que deseja receber do irmão. Nesta passagem, também se pode observar como a imagem de fidalguia de Bernardo é degradada na prisão, pois tem as suas roupas de veludo sujas e os seus cabelos desarrumados. Este quadro entra em contraste com a primeira descrição do aspeto da personagem realizado pelo narrador ainda no princípio da história: “O secretário vestia-se como um fidalgo da Corte, gibão colante, calções de pano macio, sapatos de bico fino” (BI, 34). Bernardo Ravasco, que conservava a elegância de um fidalgo da Corte, estava agora jogado numa masmorra como um criminoso qualquer. A romancista ressalta o bom caráter da personagem também neste momento difícil, pois ilustra o sentimento piedoso de Bernardo por aqueles que sofriam na enxovia como ele: “Neste lugar também os inocentes padecem de violências”, disse Bernardo Ravasco, com o pensamento distante. “Ouço gritos todas as noites. [...] Saberá Deus que esta colônia existe?” (BI, p. 193).

Nesta visita de Vieira à prisão, o secretário toma conhecimento de que o rumo das investigações do assassinato do alcaide poderia finalmente ter alguma alteração, pois Rocha Pita<sup>74</sup> fora nomeado como novo desembargador do caso, e se mostrava imparcial face aos acontecimentos e disputa entre as facções. Antes de sua nomeação, o ouvidor-geral do crime era Manuel da Costa Palma, que cultivava boas relações com os Menezes e por isso favorecia os caprichos e desmandos do governador. Bernardo Ravasco recebe com alegria e espanto a novidade trazida pelo irmão, como se constata:

“O Palma foi retirado do caso.”

“Retirado? Não posso acreditar”, disse Bernardo Ravasco. “Como aconteceu isso?”

“Fizemos umas petições na Justiça. Depois, o povo criou tumulto na Bahia. Todos conhecem as ligações desse desembargador com os Menezes, havia muitos testemunhos falsos e não restou ao chanceler senão designar outro magistrado para prosseguir nas investigações.”

“E quem vai ficar no lugar do Palma?”

“O Rocha Pita”, disse Vieira, com ar aliviado. (BI, p. 192)

Toda a esperança estaria depositada na imparcialidade de Rocha Pita, que chegava em meio às tantas arbitrariedades realizadas pelo governador

<sup>74</sup> O desembargador João da Rocha Pita é tio do primeiro historiador do Brasil, autor da obra *História da América Portuguesa*, já aqui citada.

e apoiadas pelo antigo ouvidor-geral, o Palma. A romancista é bastante fiel à História na reconstrução desses acontecimentos, pois todos os registos históricos apontam para uma virada nas investigações depois da chegada de Rocha Pita. Este tratou imediatamente de libertar Bernardo Ravasco, como atesta J. Lúcio de Azevedo:

Na Baía iniciara a devassa um dos amigos do alcaide e familiares do governador, o ouvidor-geral Manuel da Costa Palma. Com afã, em que o desejo de ferir desafectos sobrelevava à justiça, inquiriu testemunhas, decretou prisões, e já o processo prometia abranger quantos inimigos tivera em vida o assassinado, que eram infinitos, quando o arguido de suspeição o substituíram, passando a função ao desembargador João da Rocha Pita. O novo inquiridor mandou pôr em liberdade a Bernardo Ravasco, o que era o implícito reconhecimento de sua inocência<sup>75</sup>.

Em *Boca do Inferno*, observa-se igualmente que tão logo Rocha Pita assume o controlo das investigações, o Secretário de Estado é libertado. Tanto o governador quanto o desembargador Palma tinham consciência de que essa prisão era arbitrária, mas ambos preferiram colocar suas desavenças à frente da justiça. Ana Miranda tenta mostrar através do diálogo de António de Souza e seus apoiantes, que tais personagens são tão criminosas como aquelas que emboscaram e assassinaram Francisco Teles de Menezes:

“Logo vai chegar o Rocha Pita”, disse Antonio de Souza. Ao seu lado o Mata torcia as mãos. “Vai nos dar trabalho, Mata. Vai nos custar mais que os outros. Mas conseguiremos, os Ravasco estão iludidos quanto a este homem. No caso do chanceler, este não tem poderes maiores que os meus, e vou acusá-lo de concorrer para a morte de Francisco Teles de Menezes.” [...]

“Todas aquelas justiças estão suspensas com o alcaide Teles?”

“Sim, senhor governador.”

“Não quero que nada aconteça aqui nos próximos dias.”

“Devemos libertar Bernardo Ravasco, senhor governador?”

“Vamos aguardar. Podemos ter alguma surpresa.” (BI, pp. 243-244)

Conclui-se desta passagem que o governador sabia que não devia ter dado ordem de prisão a Bernardo Ravasco, uma vez que não existia prova alguma contra ele, porém a detenção foi efetuada sob a proteção do desembargador que estava do lado do Braço de Prata, contando com a falta de qualquer outra autoridade na cidade que pudesse impedir tal desatino. Quando Rocha Pita decide libertar o secretário de Estado, o governador percebe que contra essa decisão nada pode fazer. Contudo, segundo conta a História, ele vingou-se usando outros meios. Veja-se o que afirma Pedro Calmon:

<sup>75</sup> J. Lúcio de Azevedo, *op. cit.*, vol. II, pp. 198-199.

O desembargador João da Rocha Pita ia ver na enxovia Bernardo Vieira Ravasco. Os testemunhos arrolados não o attingiam. Estava detido pela só razão de ter o filho comprometido no assassinato. [...] Assim, o ouvidor lhe passou carta de soltura.

Antonio de Souza Menezes não mais tolerou a benevolência, [...], do magistrado. Porque não podia obstar-lhe o acto, decretou a expatriação do secretário. Devia, quanto antes, deixar a Bahia. Como a deixaria, porém, sem ninguém que lhe zelasse a fazenda [...]? Preferiu Bernardo Vieira acolher-se, com os carmelitas descalços, no seu convento de Santa Theresa, vizinho da casa e terras que possuía aquém da Preguiça, a cavalleiro do porto de Balthazar e onde uma grossa gameleira [...] ensombrava a ladeira. Dahi se corresponderia com o irmão e o filho.<sup>76</sup>

Também J. Lúcio de Azevedo entende que o governador estava impedido de perseguir o secretário judicialmente, e por isso “fez uso da própria autoridade, impondo-lhe sair imediatamente do estado.”<sup>77</sup> A solução encontrada por Bernardo para a não expatriação foi então refugiar-se no convento de Santa Teresa, de onde poderia trocar correspondência quer com o irmão jesuíta, quer com o filho, Gonçalo, que já estava em Lisboa. Na narrativa de Ana Miranda sabe-se da libertação de Bernardo Ravasco seguida de mais uma demonstração de excesso de poder do governador, que ordena que o secretário deixe a Bahia, através do padre Soares que leva as notícias a Vieira (*BI*, p. 287).

Nota-se claramente, através de mais esta passagem, que a romancista se apropria de muito da obra de Calmon em sua narrativa. Até a gameleira referida por ele reaparece no romance de Ana Miranda. Essa árvore, segundo o historiador, foi enfeitada com fitas de todas as cores por Bernardo Ravasco, quando os carmelitas se mudaram para a nova igreja de Santa Teresa, e por isto dá ainda hoje nome a uma rua de Salvador. A romancista refere praticamente tudo que é mencionado por Pedro Calmon, buscando com isto tornar a sua narrativa ainda mais verosímil. Vieira praticamente indica aos leitores o caminho do convento onde está refugiado o seu irmão, dando inclusive alguns pontos de referência, como a gameleira.

Segundo registos históricos, o irmão de Vieira, que teve o ordenado reduzido pelo governador antes mesmo do assassinato do alcaide, foi restituído ao cargo com o ordenado regularizado em dezembro de 1683, e pôde assim deixar o homizio, de acordo com carta de livramento emitida pelo rei. Nesta altura, já governava a Bahia o Marquês das Minas, partidário da família de Vieira. Mesmo com o favorecimento do novo governador, Bernardo Ravasco

<sup>76</sup> Pedro Calmon, *op. cit.*, pp. 47-48.

<sup>77</sup> J. Lúcio de Azevedo, *op. cit.*, vol. II, p. 199.

não continuaria por muito tempo à frente da secretaria do Estado, pois o irmão do alcaide assassinado tentava, em Lisboa, arruinar os Ravasco de algum modo. Sobre esses acontecimentos afirma J. Lúcio de Azevedo:

“Por outra parte sucedeu que, se o novo governador era amigo de António Vieira, o sindicante, sem favorecer as partes de António de Souza, prestava ouvido ao que os parciais do assassinato diziam. E assim foi que anulou a devassa anterior, pronunciou novamente a Bernardo Ravasco e, desprezando a carta de livramento, passou ordem de prisão contra Gonçalves, que desta vez se refugiou no Mosteiro de São Bento, juntamente com o pai.”<sup>78</sup>

Somente em 1687, o irmão de Vieira pôde regressar às suas funções, quando foi constatado que não existiam provas reais contra os Ravasco. A sua reabilitação coincidiu com o fim do mandato do Marquês das Minas.

Em *Boca do Inferno*, observa-se uma situação semelhante, pois a romancista explora esta possível virada da facção dos Menezes no final da narrativa com a chegada do novo sindicante. Mas não fica claro o facto de Bernardo Ravasco não ter permanecido em seu cargo, mesmo com a ordem inicial do rei da restituição de suas funções. Entretanto, na última parte da narrativa, “O destino”, tem-se a informação de que Bernardo e António Vieira, em 1687, receberam “sentença favorável no caso do crime do alcaide” (*BI*, p. 325). Mas não é referido que Bernardo Ravasco esteve afastado da secretaria do Estado durante quatro anos, período que compreende de 1683, o ano em que ocorreu o assassinato de Teles de Menezes, até que a sentença fosse decretada. Talvez a romancista tenha optado por omitir esse facto, porque assim pareceria que o Braço de Prata fora o único a perder com o episódio, e que pagara por todos os seus atos arbitrários cometidos no decorrer da história, conseguindo assim a família Ravasco, indiscutivelmente, o livramento das atrocidades sofridas.

Através de seu modo de criação, Ana Miranda é capaz de despertar a compaixão do leitor por Bernardo Ravasco, que, visto como um pai cuidadoso, um bom irmão e um homem religioso, é injustamente preso e afastado de seu cargo, sob a acusação de assassinato do pedante Teles de Menezes. Já libertado, o irmão de Vieira demonstra certo cansaço e desgaste devido ao tempo passado no calabouço, mas ainda nutre esperanças no novo governo:

Com seus dedos grossos, as mãos velhas e trêmulas, Bernardo Ravasco segurava um maço de papéis. Estava mais magro, com as marcas do sofrimento passado na cela subterrânea; a pele maltratada, os olhos amarelados e tristes. Informou, emocionado, que havia chegado o novo go-

<sup>78</sup> J. Lúcio de Azevedo, *op. cit.*, vol. II, p. 201.



vernador, o marquês das Minas. “Teremos paz novamente”, disse. (*BI*, pp. 313-314)

O padecimento de Bernardo Ravasco pelos dias passados na prisão são visíveis tanto no seu corpo, como no seu olhar, que demonstra a tristeza dos horrores lá presenciados, pois, como se mostra, muitos presos eram torturados. Um exemplo é a personagem Maria Berco que deixa a enxovia desfigurada. O secretário de Estado não teve o rosto deformado, porém teve a sanidade comprometida, como se observa nesta passagem: “Seus olhos estavam embaçados e suas mãos tremiam levemente. Nos últimos tempos que tinha passado na enxovia fora acometido de males. Tornara-se um homem sobressaltado com frequentes rebates de delírio.” (*BI*, pp. 316-317).

Tendo visto a prática de violências contra homens e mulheres e sendo impedido de dormir, na fria cela subterrânea da enxovia, por gritos que varavam a noite, Bernardo Ravasco ficou psicologicamente muito afetado. O seu perfil no final da narrativa contrasta com a sua figura inicial. Era um homem corajoso, enfrentando a prisão arbitrária com toda dignidade, sem medo da audácia do governador. Era um obstinado que de tudo fez para recuperar seus escritos, tendo também se mostrado equilibrado, quando soube do assassinato do alcaide, aconselhando seu filho e todos os envolvidos da melhor forma possível.

A personagem de Ana Miranda surpreende, portanto, pela sua transformação. A romancista consegue transmitir ao leitor uma imagem precisa e nítida do que foi ou poderia ter sido o secretário de Estado e da Guerra do Brasil, Bernardo Vieira Ravasco, com base no episódio do assassinato do alcaide Francisco Teles de Menezes.

### 5.3. Gonçalo e Bernardina Ravasco

Bernardo Vieira Ravasco teve três filhos: Cristóvão Vieira Ravasco de Albuquerque, capitão de infantaria, nomeado a 8 de junho de 1670 pelo governador Alexandre de Sousa Freire e morto ainda jovem em combate ao serviço do rei<sup>79</sup>, Gonçalo Ravasco Cavalcanti de Albuquerque e Bernardina Maria de Albuquerque. Todos eles ilegítimos, pois, como já foi referido, o irmão de Vieira nunca chegou a casar-se.

<sup>79</sup> O filho mais velho de Bernardo Ravasco e D. Filipa é mencionado em *Boca do Inferno* na página 217, quando Vieira, focalizado interiormente pelo narrador onisciente, lamenta a perda prematura de muitos amigos e de quase todos integrantes de sua família, dentre eles o sobrinho Cristóvão.

Em *Boca do Inferno*, os dois últimos filhos de Bernardo Ravasco participam de forma direta e indireta no acontecimento histórico que move a trama. Gonçalo Ravasco atua na emboscada que dá fim à vida de Francisco Teles de Menezes, enquanto Bernardina se vê, de forma involuntária, no meio do conflito entre Menezes e os Ravasco. Notar-se-á em toda a narrativa que os dois irmãos, embora com personalidades distintas, revelam alguns traços semelhantes.

Bernardina, uma jovem viúva, de saúde frágil, é superficialmente apresentada ao leitor ainda no princípio da história: “A filha única do secretário ficara viúva, sem filhos e, embora fosse ainda uma jovem senhora, inspirava muitos cuidados por ter uma saúde frágil.” (*BI*, p. 31).

Gonçalo mostra-se desde logo um rapaz corajoso que defende com vigor as suas ideias. No princípio da história encontra-se homiziado no Colégio dos Jesuítas, para escapar do degredo decretado pelo desembargador João de Góis, por conta de um delito que cometera: “Há noites o jovem Gonçalo Ravasco não dormia em casa, refugiado no colégio dos jesuítas para escapar a uma condenação de degredo emitida pelo desembargador João de Góis.” (*BI*, p. 32).

Conta a História que o sobrinho de Vieira nesta altura, “por ter acutilado um meirinho fora sentenciado a degredo para África, por isso estava acoutado com os jesuítas.”<sup>80</sup> Ele teria golpeado o rosto do meirinho diante de testemunhas, portanto para fugir à condenação refugiou-se no Colégio dos Jesuítas, de onde, supostamente, pode planejar juntamente com André de Brito a emboscada para assassinar o alcaide Teles de Menezes que os perseguia. Segundo a própria personagem, em conversa com seu amigo Gregório de Matos, a fama de sua coragem viria de sua juventude:

“Como começou essa tua fama de corajoso, Gonçalo?”

“Um dia tive que brigar com um bando de estudantes”, disse Gonçalo Ravasco. “Estavam armados e acabei derrubando todos eles no chão, nem sei bem como. Também andei em torneios de espada. Mas apenas por divertimento. Meu pai diz que força é estruturar raciocínios, disputar ideias, criar controvérsias. (*BI*, p. 95)

A coragem atribuída por Ana Miranda ao filho de Bernardo Ravasco baseia-se em fontes de pesquisa da romancista, posto que todos os historiadores referem a sua bravura, como o faz Pedro Calmon: “E o filho, Gonçalo Ravasco, de súcia com os rapazes destemidos e façanhudos, espaldeiran-

<sup>80</sup> J. Lúcio de Azevedo, *op. cit.*, vol. II, p. 198.

do rondas e dispersando reuniões, bravo e generoso, mas violento e afoito – amedrontava os adversários...<sup>81</sup>.

Em *Boca do Inferno* essa coragem mistura-se a um sentimento generoso, quando tenta recuperar os escritos do pai, sem se preocupar com o facto de pôr em risco a liberdade e a própria vida. Pensa apenas em não dececionar Bernardo Ravasco que considera esses escritos tão importantes quanto sua família. Gonçalo Ravasco é um filho devotado, demonstra admiração e respeito pelo pai. Quando toma conhecimento de que os escritos de Bernardo estão na posse do governador, decide recuperá-los de qualquer maneira (*BI*, p. 94).

Personagem extremamente corajosa, humana e bondosa, Gonçalo tem consciência dos perigos que lhe reserva o Palácio, mas não o teme e se arrisca por um bem muito maior. Sabe que a finalidade desta empreitada é impedir que o pai tenha o desgosto de ver seus textos perdidos ou destruídos. Quando a personagem deixa o esconderijo e disfarça-se para ir ao Palácio em busca do tesouro de Bernardo Ravasco, tem a oportunidade de assassinar o maior inimigo de sua família, o Braço de Prata. A tensão do momento não é quebrada pelo facto de o governador estar a urinar, mas torna o episódio algo caricato:

O governador Antonio de Souza Menezes estava ali, sozinho, certamente de costas para Gonçalo Ravasco e desarmado, talvez até mesmo sem o seu braço de metal, que lhe servira de arma em qualquer ocasião. Era o momento que Gonçalo Ravasco esperava. Encostou a mão na empenhadura fria da faca em sua cintura. [...] Em alguns segundos poderia saltar em cima de Antonio de Souza e matá-lo.

Gonçalo Ravasco ouviu um ruído de líquido caindo no recipiente de metal. Antonio de Souza estava urinando. [...] Gonçalo Ravasco podia saltar sobre ele e cortar seu pénis. Perderia a coragem sem seu membro? Não perderia sem seu braço direito. Certamente tinha dificuldades para urinar, para comer, para escrever. Para fornicar. Como faria para equilibrar-se sobre uma mulher, num braço só? (*BI*, p. 109)

Neste excerto, nota-se mais uma vez as pinceladas de sátira da romancista, que opta por ridicularizar António de Souza. Ana Miranda satiriza sem perder o fio da história. Gonçalo desiste de assassinar o governador e consegue recuperar os escritos de Bernardo Ravasco, pondo a satisfação do pai à frente do seu desejo de destruir o prepotente Braço de Prata. Aí como em toda a narrativa, demonstra afeto, cuidado e preocupação com o pai, decla-

<sup>81</sup> Pedro Calmon, *O crime de António Vieira*, São Paulo/Rio de Janeiro, Ed. Proprietária, Comp. Melhoramentos de São Paulo, 1931, p. 22.

rando inclusive: "Farei o que for preciso para tirar o meu pai da enxovia e meu tio da desgraça." (*BI*, p. 96).

Gonçalo parte clandestinamente para Lisboa, a fim de relatar ao Príncipe os abusos do Braço de Prata no decorrer das investigações do assassinato do alcaide, o que incluía a prisão arbitrária do seu pai. O sobrinho de Vieira nada receia, quando se trata da família. Esta característica da sua personalidade coincide com a da irmã, pois a jovem frágil e de saúde debilitada tem a coragem de ficar frente a frente com o temível governador António de Souza Menezes, para tentar livrar o pai da enxovia. Isto acontece quando foi chamada ao Palácio para ouvir a proposta de Braço de Prata para libertar Bernardo Vieira Ravasco:

Bernardina Ravasco, ao vê-lo, sentiu um leve tremor.

[...] "Vamos direto a matéria", disse o governador. "Interessa-me encontrar Gonçalo Ravasco. Sabeis onde está o jovem?"

"Não."

Antonio de Souza passou delicadamente a mão no bigode de pêlos escuros. Pensou no quanto eram orgulhosos os Ravasco, mesmo as fêmeas da família.

"Podemos fazer uma troca", disse o governador. [...] "Se o jovem se entregar darei livramento ao secretário vosso pai", disse Antonio de Souza. [...] "Pensarei no que fazer. Meu pai está bem? [...] É que o lugar é muito úmido, ele sofre dos pulmões."

"A senhora pode fazer muito por ele. Espero que sejais uma boa filha."

"E uma má irmã?" (*BI*, p. 144)

Aflita com a proposta, Bernardina decide aconselhar-se com o tio, porém Vieira convence-a da inutilidade da ação, posto que o governador queria mesmo punir todos os Ravasco pelo ódio que sentia por ele. Ao ponderar a promessa feita pelo governador, nota-se que Bernardina também preocupa-se com o irmão, mesmo sabendo que ele esteve de facto envolvido no assassinato do alcaide.

Não há registos históricos que comprovem ter António de Souza Menezes feito qualquer proposta a Dona Bernardina. Certamente a romancista ao criar esta sequência teve mais uma vez o intuito de mostrar ao leitor o quão cruel poderia ser o governador, iludindo uma jovem frágil, que deseja a liberdade do pai, com mentiras sórdidas que só favoreciam seu plano de vingança contra a família de Vieira. O governador falha, contudo, a tentativa de prender Gonçalo Ravasco usando a inocente Bernardina e por vingança joga-a na masmorra.

A pesquisa realizada não revelou qualquer registo histórico desta prisão, que é pouco explorada pela romancista. Sabe-se apenas que os soldados cercaram a casa e levaram a filha do secretário de Estado para enxovia, onde

esteve encarcerada com as mulheres da família dos Brito de Castro. O seu curto período na prisão passa-se em branco na narrativa, pois Bernardina só volta a cena quando é libertada. Talvez Ana Miranda tenha encontrado o registo de sua reclusão em alguma fonte de pesquisa de forma bastante superficial, e por isso tenha assim reconstruído o acontecimento em *Boca do Inferno*. Mas, como se sabe, tudo é possível na ficção histórica contemporânea, por isso não se deve descartar a possibilidade de a romancista ter também inventado o encarceramento de Bernardina Ravasco de forma a acentuar a perversidade do governador.

O retrato da única filha do secretário de Estado é pintado de maneira suave e singela, logo quando é atirada numa cela, um sentimento de piedade é quase automaticamente despertado no leitor que acompanha a história. A suavidade na figura de Bernardina Ravasco é pincelada pela romancista através dos trejeitos, vestes e acessórios da personagem, bem como de atitudes que demonstram desapego aos bens materiais:

Roupas de veludo, seda, linho, se espalhavam pela cama. Maria Berco tirou a saia de Bernardina Ravasco. Desmontou em seguida a armação do arame bojuda como uma pêra, que caiu ao chão; ferrou-lhe as pernas nos quadris e soltou as fitas do espartilho. Acocorou-se depois para tirar-lhe as meias soltando as ligas abaixo dos joelhos [...].

"Ah, que conforto", disse Bernardina Ravasco. "Odeio roupas." "Vossas roupas são lindas, senhora." (*BI*, p. 161)

Ana Miranda descreve em pormenor as vestes de uma fidalga, para depois evidenciar que o luxo não é algo que a personagem exalte. Bernardina Ravasco demonstra valores mais importantes do que as belas roupas que usa. Revela-se uma filha amorosa e preocupada em todo o episódio do assassinato do alcaide. Tem o bonito gesto de enviar para o pai uma corrente de ouro, que ostentava uma medalha, com a intenção de protegê-lo de algo ruim que pudesse acontecer. O gesto é em vão, pois como se sabe Bernardo Ravasco é preso. Quando informada da detenção de seu pai, apesar das recomendações de que se refugiasse no engenho, desiste da viagem, uma vez que não aguentaria o afastamento da cidade sem notícias (*BI*, p. 91).

Tal como seu irmão, Bernardina coloca o amor pelo pai à frente da própria segurança. O governador estava apenas à espera do momento certo para castigar todos os Ravasco, o assassinato do alcaide foi o pretexto necessário para a sua perseguição ser então iniciada. Quando propõe a troca de Gonçalo por Bernardo Ravasco, o governador já conspirava contra a inocente Bernardina. A sobrinha de Vieira dá um voto de confiança à proposta duvidosa do Braço de Prata porque precisava agarrar-se a qualquer fio de esperança de ter o seu pai a salvo: "Vai, Maria, vai. Nem sei se terei meu pai de volta.

Pode ser apenas um golpe sujo do Antonio de Souza. Ele não tem escrúpulos, é capaz de tudo. Mas vou arriscar-me. Toma cuidado, Maria.” (BI, p. 162).

A personagem tem a consciência de que o tio poderia estar com razão, quando o alertou para as artimanhas do governador, contudo, o desejo de ver o seu pai em liberdade é maior do que o bom senso que lhe dá sinais para não ir em frente com a ideia da troca. Neste momento, nota-se que a romancista é capaz de dar uma austeridade totalmente credível a uma personagem que até então só demonstrava suavidade em suas ações: “Com os homens da família mortos, presos ou homiziados, somos nós os homens da família. Vamos mostrar que todos os Ravasco são bravos.” (BI, p. 162).

Esta viragem na personalidade de Bernardina é bem realizada por Ana Miranda, pois é justificada pela situação inteiramente nova em que se encontra a personagem. A filha de Bernardo Ravasco vivia em casa a gozar da companhia de sua criada, Maria Berco, que todo o tempo zelava pela sua saúde e bem-estar. Ela nunca vivenciara um momento de tensão como este: tinha o pai preso, numa idade que exigia poucos excessos, e o irmão foragido. Bernardina Ravasco estava sozinha, teria de agir de alguma forma e rapidamente. Portanto, nada mais natural que respondesse de forma impulsiva, afinal era uma situação inesperada, onde tomar uma atitude pareceria algo inevitável. O gesto de assumir a bravura de sua família, característica conhecida e admirada dos Ravasco, revela o desejo agoniado de lutar pela liberdade de seu pai, já que ninguém nas vigentes circunstâncias seria capaz de fazê-lo ao seu ver.

A coragem de Bernardina Ravasco é despertada pela preocupação incessante com o pai, que está jogado numa imunda masmorra como um criminoso. O amor entre pai e filha é visível em diversos momentos da narrativa, posto que gestos de carinho e demonstração de respeito são atitudes comuns entre os dois. Bernardina era analfabeta, como a maioria das mulheres no século XVII, mas seu pai acreditava em suas capacidades e tinha por ela muita consideração: “Bernardo Ravasco beijou a mão de sua filha. «O fato de ser mulher não impediu Semíramis de reinar na Síria», ele disse. Aproximou-se mais e falou ao ouvido de Bernardina Ravasco: «Ainda vou ensinar-te a ler.»” (BI, p. 35).

Pouco se sabe historicamente sobre a única filha de Bernardo Ravasco. De acordo com algumas fontes, ela ficou viúva muito cedo e tinha uma saúde débil, factos que são referidos em *Boca do Inferno*. Segundo Pedro Calmon, ela se casara na Bahia com Gaspar de Araújo, como se constata num escrito do historiador sobre sua mãe, D. Filipa Cavalcanti de Albuquerque:

Falleceu D. Filippa a 6 de Dezembro de 1665. Narra fr. Jaboatão, que D. Maria Cavalcanti, mais cautelosa, fizera expor em casa rica de Cotegipe

a menina, que lhe nascera dos seus amores, e a recolheu o fidalgo ao mosteiro de Odivellas, que chegou a reger, como senhora de espírito e virtudes. D. Bernardina, a pequenina exposta – casou-se na Bahia com Gaspar de Araújo, e ali ficou a sua descendência, perpetuando, em linha de bastardia.<sup>82</sup>

Na ficção histórica de Ana Miranda, o leitor conhece Bernardina Ravasco já sem a companhia do marido, podendo, porém, contar com a amizade de sua criada, Maria Berco. A ligação entre a patroa e a empregada ultrapassa os limites de uma simples relação profissional, observando-se que Maria Berco preocupa-se verdadeiramente com a sua senhora, e o sentimento entre as duas é recíproco, pois Bernardina tenta através de suas possibilidades libertar a sua criada, quando esta vai também parar à prisão (*BI*, p. 270).

Bernardina Ravasco quando soube da prisão de Maria Berco através do poeta Gregório de Matos pôs-se aos prantos. Ela temia todos os males do cárcere que possivelmente recairiam sobre a sua estimada criada. Quando o poeta volta a procurá-la para mais uma vez tentar resolver o problema de Maria, Bernardina havia acabado de ser libertada, mas mesmo atormentada com os dois dias que passou em sofrimento, tem o ilustre gesto de preocupar-se com a sua dama de companhia e tentar conseguir o dinheiro para a fiança. O sentimento de amizade que une Bernardina e Maria Berco é ilustrado também através de Bernardo Ravasco, que em certa altura, quando procurado pela empregada da filha para entregar uma corrente que o protegeria, em episódio já mencionado, assim agradece a Maria: “Agradeço-te, minha filha. Vai agora ficar ao lado de tua amiga dona Bernardina, que não pode estar sem companhia, bem sabes.” (*BI*, p. 45).

Bernardo Ravasco poderia pedir que a criada voltasse para junto de sua senhora, porém, a atitude de referir a palavra “amiga” imprime uma relação de carinho entre as duas mulheres. Também o seu filho, Gonçalo Ravasco, cultivava uma bela amizade com o poeta Gregório de Matos, pois eram cúmplices em suas conversas e ambos admiravam-se. O sobrinho de Vieira divertia-se com os versos do amigo que provocavam o governador António de Souza Menezes, como se observa:

No colégio dos padres Gregório de Matos escreveu: “Quando desembarcaste da fragata, meu dom Braço de Prata, cuidei que a esta cidade tonta, e fátua, mandava a Inquisição alguma estátua, vendo tão espremida salvajola visão de palha sobre um mariola”.

Sorriu, e entregou o escrito a Gonçalo Ravasco. Gonçalo leu-o, gracejou, entregou-o ao vereador. (*BI*, p. 37)

---

<sup>82</sup> Pedro Calmon, *op. cit.*, p. 15.

Gonçalo Ravasco admirava Gregório de Matos pelo seu indiscutível talento de poeta, o que incluía a produção de versos satíricos que ridicularizavam o governador. Gregório, por sua vez, prezava o amigo pela sua coragem e respeito pelo pai. A prova disto é que faz o possível para colocar Gonçalo Ravasco dentro do palácio, conseguindo credenciais para a sua entrada, a fim de tentar recuperar os escritos de Bernardo. A participação efetiva de Gregório de Matos no acontecimento histórico que move a trama deve-se justamente ao facto de ser totalmente próximo aos Ravasco, mais precisamente a Gonçalo, seu grande amigo. O poeta, que dá título à obra, vê-se perseguido pelo Braço de Prata não somente pelos versos provocatórios que lhe dedicava, mas também pela boa relação mantida com Gonçalo que esteve entre os encapuzados que emboscaram e assassinaram Francisco Teles de Menezes.

A confiança que o filho de Bernardo Ravasco tinha no poeta era enorme. Tanto era assim que a Gregório destinou a missão de proteger os escritos do pai depois de os ter recuperado. Conta a História que os dois foram muito amigos, e que, na altura do assassinato do alcaide, o poeta teria de facto demonstrado o seu apoio ao sobrinho de Vieira, como também a todos os Ravasco. A romancista bem consegue exprimir a boa relação entre Gonçalo Ravasco e Gregório de Matos através de diálogos que transmitem uma total cumplicidade e entrosamento, a que esta passagem serve de exemplo:

Gregório de Matos gostava de conversar com seu amigo porque este sabia contestar suas observações puxando às vezes o assunto para coisas mais leves, ou para política, ou para poesia. Isso tudo, no entanto, sem se recusar a levar adiante uma conversa depravada. (*BI*, p. 115)

No entanto, na última parte da narrativa, “O destino”, o leitor descobre que anos mais tarde esta amizade fora corrompida, pois Gonçalo Ravasco armou uma emboscada ao antigo amigo, a fim de conseguir-se a sua prisão (*BI*, p. 322).

De acordo com algumas fontes históricas, este episódio realmente aconteceu, porém nunca foi esclarecido o motivo desta traição. Em *Boca do Inferno*, para amenizar o possível desvio de carácter da personagem, a romancista acrescenta que, depois de entregar o amigo, Gonçalo Ravasco passou a ter pesadelos e insónias. Ana Miranda é cautelosa em sua criação, pois se a personagem em toda a história mostrou-se defensora dos bons e verdadeiros valores da vida, nada mais natural que demonstre algum arrependimento depois de atrair um grande amigo.

Observa-se, portanto, que na ficção histórica de Ana Miranda todos os Ravasco são pincelados com grandes virtudes: Gonçalo e Bernardina são ótimos filhos, amorosos, dedicados e excessivamente preocupados com o pai;



Gonçalo é um jovem corajoso que defende seus ideais, mas que também está sempre pronto a ouvir os ensinamentos de seu pai e seu tio e ponderá-los nos seus atos; Bernardina demonstra nobreza em suas atitudes, quando, por exemplo, de tudo faz para pôr em liberdade a sua criada que estava na enxovia. A romancista consegue com isso transmitir a verosímil imagem de uma família coesa e honrada, que fez história na Bahia do século XVII.

## 6. A liberdade ficcional e a fidelidade à História

Em *Boca do Inferno*, Ana Miranda constrói a família Ravasco a partir de uma ótica positiva. Eles são os heróis que se veem injustamente perseguidos pelo governador António de Souza Menezes. A maioria dos historiadores também assim apresenta o dissídio entre Menezes e Ravascos e a romancista optou por não contrariar o que estava documentado. Não se absteve, contudo, de criar personagens e factos fictícios que deram maior dinâmica à sua narrativa.

O assassinato do alcaide-mor Francisco Teles de Menezes é o eixo de toda a trama, e todas as personagens têm qualquer envolvimento com este acontecimento mesmo que seja mínimo. Ana Miranda entrelaçou nesta teia personagens históricas e ficcionais de maneira engenhosa, dando total credibilidade ao cruzamento da ficção com a História.

Um dos protagonistas da narrativa, Gregório de Matos, vê-se envolvido no assassinato do alcaide pela amizade que cultivava a todos os Ravasco e com praticamente todos os encapuzados que realizaram o crime. A sua participação efetiva nos acontecimentos deve-se a esta boa relação, todavia, a sua figura está também associada a duas personagens livremente imaginadas por Ana Miranda: Maria Berco, criada dos Ravasco, que despropositadamente envolve-se de forma ativa no crime, e Anica de Melo, uma das várias amantes do poeta, que também sofre com o estardalhaço das investigações comandadas pelo Braço de Prata, quando os soldados invadem e vandalizam a sua casa à procura de Gregório de Matos.

A criada de Bernardina Ravasco é a personagem ficcional de maior destaque em *Boca do Inferno*, pois protagoniza uma longa sequência, quando é incumbida por Bernardo Ravasco de dar um destino à mão do alcaide assassinado. O episódio em que Maria Berco vaga pela noite com a mão decepada de Teles de Menezes é um dos mais atraentes da narrativa. Nele, o leitor acompanha a criada em uma missão exclusivamente fictícia, dado que não foram encontrados registos de que o alcaide tenha tido a mão decepada. Ao criar esse episódio a romancista foi brilhante, uma vez que ata factos docu-

mentados – o assassinato do alcaide-mor – a personagens e acções ficcionais. Deve-se ainda salientar que Bernardina Ravasco, personagem histórica, é de certa forma ofuscada pelo brilho de sua dama de companhia ficcional. Maria tem um papel muito mais ativo na narrativa, além de protagonizar o episódio da mão decepada de Teles de Menezes, ela e Gregório de Matos vivem um amor platónico. O sentimento entre a criada e o poeta é responsável por mais uma intromissão da ficção na História.

O compromisso de Ana Miranda com a realidade histórica não impede a sua liberdade criativa. Ao recriar personagens históricas que povoaram a Bahia do século XVII, a romancista pareceu não ter receios em arriscar nas pinceladas de sátira. No decorrer deste estudo, esta postura da escritora foi destacada, por exemplo, quando o alcaide consome um rápido ato sexual, sem ao menos despir-se ou quando Gonçalo Ravasco coloca a possibilidade de assassinar o governador cortando-lhe o pênis, mas acaba por desistir tomado por um sentimento de piedade face ao inimigo.

António de Souza Menezes é a personagem mais satirizada em *Boca do Inferno*, ridicularizada em diversas situações, tais como a seguinte: “É certo que gostaria de acabar com eles usando minhas próprias mãos.” António de Souza parou, olhou as mãos. “Minha própria mão, quero dizer.” (BI, p. 139).

Ao contrário do que se verifica com a Família Ravasco que, em momento algum da narrativa, é objeto da sátira. Os Ravasco são admirados e respeitados pelas outras personagens, inclusive e principalmente por Gregório de Matos que apreciava a coragem e a sabedoria dos Ravasco e, em contrapartida, repudiava António de Souza Menezes e as suas atitudes prepotentes. Daí que não cause estranheza saber que, através do “Boca do Inferno”, o governador adquirira a alcunha de “saco de melões” (BI, p. 67).

Ana Miranda dispõe da autonomia dos romancistas históricos contemporâneos para criar livremente, ainda que com base em fontes históricas a que frequentemente se agarra. Assim, a matéria narrada em *Boca do Inferno* é predominantemente de extração histórica: o assassinato do alcaide, as investigações deste crime e o dissídio Menezes *versus* Ravascos são factos documentados. Segundo Alcmeno Bastos:

É imprescindível a presença de *marcas registradas*, isto é, nomes próprios (de pessoas, instituições, de eventos), datas históricas, topónimos, etc. que sejam reconhecíveis pelo leitor medianamente informado sobre uma história de uma determinada comunidade. Essas *marcas* funcionam como detonadores do processo de reconstituição de um campo de referências indispensável à historicidade da matéria narrada.<sup>83</sup>

<sup>83</sup> Alcmeno Bastos, *Introdução ao romance histórico*, Rio de Janeiro, Ed. UERJ, 2007, p. 107.

Em *Boca do Inferno*, a presença dessas *marcas registradas* vai além dos acontecimentos narrados e dos que neles intervêm. Outras figuras históricas são também referidas, entre as quais o rei Afonso IV, o poeta castelhano Góngora y Argote, o rabino Manasseh ben Israel ou o governador João de Lencastre. Datas históricas são mencionadas em diversas passagens, de que é exemplo a do assassinato do alcaide – “Já se passou um dia, digamos assim”, disse António de Souza. “Hoje já não é mais 4, mas 5 de Junho de 1683.” (*BI*, p. 54) – ou a de acontecimentos posteriores ao desfecho da história. São citadas as datas de morte de algumas personagens, tais como António Vieira e Bernardo Ravasco, que faleceram com a diferença de apenas dois dias.

Alternando recursos ficcionais com matéria de extração histórica, Ana Miranda privilegiou a Família Ravasco na trama de *Boca de Inferno*, pois toda ela se viu envolvida no acontecimento histórico que movimenta a obra. A participação de Gonçalo no assassinato do Alcaide dá azo às atrocidades do governador e ao sofrimento vivido por cada Ravasco. O conflito entre o Braço de Prata e Padre Vieira ocupa boa parte do relato e, nesta disputa, o leitor é conduzido a odiar o governador. Há, por outro lado, uma inclinação natural à admiração pelas atitudes de Vieira, que luta pela resolução do impasse de forma honesta e sábia, que escreve para o reino, mas não comete atos indignos. Os Ravascos, construídos pela romancista, conseguem a merecida redenção, ao passo que o governador que arquitetou, à frente de todos, a destruição dos Ravascos é enfim punido. Com isso, Ana Miranda mostra ao leitor que a justiça pode e deve imperar na cidade de São Salvador da Bahia.





**Esta publicação foi financiada por Fundos Nacionais através da FCT –  
Fundação para a Ciência e a Tecnologia no âmbito do Projecto  
“UID/ELT/00077/2013”**





Neste volume reúnem-se quatro estudos sobre outros tantos romances do passado século. Romances brasileiros, aliás, que, com densidade estético-literária e relevo no pensamento, ultrapassam os limites literários, culturais e sociais em que se alicerçam e que os explicam, ao não renunciarem, felizmente, ao auxílio dos melhores recursos históricos, nem fugirem da indagação da profundidade do humano.